BIBLIOTECA DE BUZUNAR

17

VIRGIL GHEORGHIU

inițiere muzicală

EDITURA DE STAT

Pentru
Chucin și
Lola

Cluj
7/11/947

Cracle

DESPRE VIBRAŢIE

Sunetul muzical este produs prin vibraţia coardelor şi a aerului aflat în instrumentele de suflat (flaut, clarinet, oboi, fagot, etc.). Aceste vibraţii sunt supuse unor legi care fac parte din capitole speciale de fizică.

Prin vibraţie înţelegem o tremurare mai deasă sau mai rară a unui corp sonor, cum e bunăoară struna. Tremurările coardelor nu pot fi văzute cu ochiul liber. Dacă am vedea cum vibrează o coardă, am observa că mişcările ei în dreapta şi în stânga seamănă cu a unui pendule. Cel mai mic număr de vibraţii al unei coarde este de 32 pe secundă. Să presupunem că o coardă ar putea fi întinsă şi scurtată mereu. Sunetele auzite ar deveni foarte ascuţite.

Aceste sunete înalte, subţiri, sunt auzite de urechea noastră până la un număr fix de vibraţii, până la 8448 pe secundă.

Aşa dar, avem cel mai grav, cel mai jos sunet de 32 de vibraţii, şi cel mai înalt, de 8448 de vibraţii. Dincolo de această limită superioară, auzim sunete, e drept, dar ele devin din ce în ce mai şuierătoare, mai insuportabile urechii. Dacă până la 8448 de vibraţii sunetele au un caracter muzical, după acest prag şi până la 73.000 vibraţii sunetele auzite ne displac. După această limită, deşi coarda poate să mai vibreze, pentru noi începe tăcerea. Urechea omenească nu mai înregistrează nimic.

Acelaşi lucru se petrece în lumea colorilor. Ochiul nostru vede numai ce este între roş şi violet. Nu ştim care e lumina dincolo de marginile lor. Muzica se ocupă numai de sunetele percepti-

bile, după cum pictura e arta combinării culorilor cunoscute.

FELUL VIBRAȚIILOR

Strunele pot vibra prin frecare, atunci când trecem peste ele un arcuș. Strunele vioarei, violoncelului, etc., vibrează astfel. Corzile pianului vibrează prin lovire cu niște ciocănașe. Corzile clavecinului, (un strămoș al pianului) corzile mandolinei,ale ghitarei, vibrează prin pișcare cu o pană. La instrumentele de suflat, nu materia din care e compus instrumentul vibrează, ci coloana de aer din interiorul tubului. Deci, singurul corp sonor al instrumentelor de sulfat este aerul conținut în tub. Forma instrumentului de suflat determină volumul de aer închis. Variația formelor, deci și a aerului dinnăuntru, dă și variația de sunete specifice fiecărui instrument.

Flautul are o altă formă de cât fagotul; de aceea și felul sunetului e altul. Acestui fel particular de a suna i se spune timbru. (timbru de flaut, de oboi, de clarinet, etc).

Tuburile instrumentelor de suflat sunt și ele de mai multe feluri. Flautul de exemplu e un tub deschis ale cărui vibrații sunt produse printr'o deschizătură laterală. Alte instrumente de suflat vibrează cu ajutorul unei limbușoare de lemn sau de metal numită ancie. Ancia, așezată la intrarea aerului în tub, pulsează, tremură când suflăm. Vibrațiile sunt transmise aerului din tub. Clarinetul, oboiul, fagotul, saxofonul sunt instrumente cu ancie. La alte instrumente, ca trompeta, trombonul etc... limba executantului joacă rolul unei ancii tremurătoare. Orga, cel mai vechiu și mai perfect instrument cuprinde în construcția ei complicată toate categoriile de tuburi: deschise, închise, cu și fără ancie. In orchestră există și instrumente acesorii ca triunghiul, celesta, clopoțeii. Aici sunetele sunt produse prin vibrația unor lame de metal. Cymbalele, două discuri de a-

lamă, produc prin frecare sau ciocnire un sgomot ușor, sau puternic. Alte instrumente vibrează datorită unor piei întinse pe niște cercuri, ca pânza la gherghef. Din această categorie fac parte toba, tamburina, tamtamul etc. Despre fiecare instrument în parte voiu vorbi mai pe larg la capitolul destinat în mod special orchestrei.

SUNETUL ȘI RITMUL

Sunetul, deși fenomen fizic, are o putere misterioasă asupra suflului nostru. Când aerul este pus în vibrație de un instrument muzical, sunetele pătrund în ureche, lovesc timpanul, pătrund prin nervul auzului în creier și acolo dau naștere imaginilor. Muzica se adresează imaginației noastre. Ea nu are un limbaj precis ca poezia și proza. Factorii cari compun muzica sunt impalpabili. Sunetul, care joacă pentru compozitor rolul unui material de construcție este ireal. Prin aceasta, muzica se deosebește de celelalte arte ca architectura, sculptura sau pictura, arte al căror material de lucru sunt pietrele și colorile, elemente cari se pot pipăi. Deși sunetul nu are o consistență reală, puterea lui (și poate tocmai de aceea) este mai mare de cât al celorlalte mijloace de comunicare artistică. Muzica stârnește în sufletul nostru toate emoțiile și pasiunile omenești și redeșteaptă sentimentele trecutului.

Atunci când ascultăm o arie sau o romanță, deși simțim cum ne cuprinde o tristețe sau o bună dispoziție. nu putem defini exact sentimentul, cum se întâmplă în cazul contemplării unui peisagiu sau rostirii unui vers. Când spunem de exemplu: „ luna apare pe cer", această frază are un înțeles limpede pentru toată lumea. O fanfară militară poate fi eroică, un cântec poate cuprinde mărturisiri, sau ne poate îmbia la dans. In nici un caz noi nu simțim un sentiment precis. Lipsa de precizie e în avantajul aceluia care ascultă. Dacă pictura are cadru, sculptura volum, poezia și

proza noțiuni, muzica e în schimb lipsită de constrângeri. In muzică, imaginația noastră are un câmp liber de desfășurare. Al doilea factor important este ritmul. Ritmul există în toate manifestările universului.

In natură, totul se petrece conform unui ritm hotărît, dela rotirea stelelor până la atom. Omul este susținut de ritmul inimii. O mică defecțiune a acestui ritm și viața încetează. Cine nu a ascultat ritmul căderii ploii, legănarea egală a fulgilor, ritmul pistoanelor, mașinilor, al valurilor mării etc.?

In orice bucată muzicală există ritm. E pulsația vie și interioară a sunetelor. Sunetul și ritmul au o puternică influență asupra omului. Fiecare om (chiar și animalele) simte plăcere când aude sunete. E o bucurie asemănătoare cu aceea simțită când vedem cerul sau iarba. Acest ritm muzical, e necontenit în mișcare, ca și sângele, ca și bătăile inimii. Inrudirea dintre muzică și viață este dealfel dovedită.

DEFINIȚIA MUZICII

In trecut, au fost muzicanți cari au combinat sunetele cu scopul de a imita diverse aspecte și făptuiri. Un compozitor numit Janezuin a scris o lucrare muzicală cunoscută și întitulată „Cântecul păsărilor". Rameau a scris o bucată pentru pian unde auzim cotcodăcitul găinei. Am putea da sute de exemple asemănătoare prin care am aflat cum muzica a trecut prin epoci de copiare, de fotografiere a vieții. Unii compozitori au descris furtuna atât de exact încât ascultând ai putea spune ca și cum ai vedea-o: „acum plouă, acum fulgeră, acum bate vântul. „Insuși Beethoven într'o simfonie a sa a descris o furtună.

Să fie aceasta oare scopul muzicii, scop servil, de roabă a realității? Putem afirma cu hotărâre: *nu*. Chiar Beethoven, conștient de idealul suprem al muzicii care nu e a zugrăvi formele lumii, a recomandat cu privire la Simfonia Pastorală: „mai multă expresie decât pictură". Preocuparea muzicianului este dorința de a trezi în noi sentimente, nu tablouri. Ascultând o simfonie de Beethoven, de Mozart sau de Haydn, mulți se întreabă ce cuprind aceste idei muzicale care nu stârnesc nici bucurie, nici tristețe nici poftă de dans? E bine să se știe că aceste sunete nu sunt înșirate la întâmplare. Ele se leagă între ele în virtutea unei logici perfecte, așa cum marii scriitori lucrează frazele din cărțile celebre. Frazele muzicale traduc de sigur gânduri, pe cari noi le pricepem sau nu, după cum suntem sau nu, pregătiți, cultivați și ridicați până la acest limbaj al sunetelor. Gândurile muzicale sunt însă de o altă natură decât gândurile care provoacă vorbirea noastră de toate zilele. Sunt gândurile unei lumi secrete. Odată, după ce Beethoven cântase într'un salon una dintre cele treizeci și două sonate pentru pian compunse de dânsul, o doamnă îl întrebă care e înțelesul piesei. Beethoven nu-i răspunse nimic dar se așeză la pian și cântă a doua oară sonata. După ce termină se întoarse spre doamna cea curioasă și-i spuse: „iată sensul sonantei".

Anecdota lasă să se desprindă o învățătură. Adică: să nu cerem unei opere muzicale un tâlc anumit, punând o etichetă frumuseților sonore. Muzica nu urmărește acest lucru. Ea caută să redeștepte emoții pe cari cuvântul uzului sau poetic nu le poate trezi.

Muzica este arta de a gândi cu sunetele. Ea exprimă sentimentul, naște emoții și imagini. Dacă înțelegerea muzicii ar fi atât de simplă cum e definiția de mai sus, ar fi deajuns să deschidem urechile și să pricepem dintr'o dată graiul sonor și emoțiile compozitorului. Emoția e viața lucrării muzicale, așa cum în zidul mânăstirii Curții de Argeș a fost închisă o făptură vie. Pentrucă atunci când un creator muzical compune o operă, el nu e condus numai de un plan logic, ca un arhitect preocupat de technica edificiului. In afară de

o disciplină intelectuală, de știință, compozitorul e mânat în actul lui de creație, de o dorință, de un impuls, de o emoție.

După cum credinciosului i se cere pasiune, muzicantului compozitor i se cere acest element sensibil, — emoția. In muzică se sbat toate emoțiile, toate sentimentele: adorația, ura, bucuria, tristețea melancolia, etc. In clipa creatoare, ca într'o străfulgerare, compozitorul încearcă acea emoție care îl conduce ca un fir luminos prin labirintul muncii lui.

Sentimentul călăuzitor aduce în sufletul compozitorului și sunetele care vor forma gândul de începere al lucrării. E așa numita temă muzicală, asemănătoare subiectului în literatură. Tema va fi desvoltată și turnată, după legile compoziției, în tipare nepieritoare, inteligența fiind marea suverană în actul de creație artistică.

DE CE NU PRICEPEM MUZICA?

Privind într'o sală de concert, alături de oameni absorbiți de ceea ce se cântă, vedem pe unii cari îndoaie programul, cască, șoptesc vecinului, sau pur și simplu adorm. Sunt auditorii care nu înțeleg muzica. Să căutăm motivele acestei infirmități. In primul rând, unii auditori cer muzicii virtuți pe care nu le are. De exemplu sunt ascultători cari doresc ca muzica să se adreseze simțurilor, să acționeze asupra organismului în așa fel încât el să fie satisfăcut ca în urma unei mâncări bune, sau a unui dans plăcut. In unele de teatru, adică în operă, actorii, costumele, subiectul, intriga dramei, pot stârni un interes senzațional. Atunci când e vorba de simplă muzică instrumentală, între noi care ascultăm și compozitor, nu se mai ivește niciun obstacol. Nu mai este cazul să spunem însă că e deajuns să ne placă sunetele și ritmul compozițiilor pentru a înțelege gândirea exprimată de făuritorul lor. E ca și cum am afirmă că știm care e viața persoa-

nelor dintr'o casă, numai pentrucă am admirat grilajul clădirii. La întrebarea: cum putem afla limbajul compozitorilor, confesiunile lor intime, vom răspunde: cunoscând elementele din care e făcută muzica, analizând principiile structurii sale.

DIFERIȚI AUDITORI

Majoritatea oamenilor care ascultă muzică se compune din iubitori de sensații muzicale familiare. Ei caută în muzică decorul, literatura. Vor să vină pe aripile sunetului tablouri cu amurg pe lac venețian, vor să ghicească vreo legendă mitologică îndărătul armoniilor. O altă speță de auditori nu pun absolut nici un preț pe basme, pe literatură. Acești melomani reci și neutri, sunt preocupați de partea technică a lucrurilor muzicale. Ei caută cu cine seamănă temele compoziției, dacă strictețea construcției e păstrată, dacă lucrarea e influențată, dacă orchestrația e săracă ori ingenioasă.

Alții se lasă impresionați de titlurile sugestive ale lucrărilor. O serie de ascultători leneși, pentru cari muzica are forța unui narcotic, încep să viseze alene sub undele armoniilor. Toți acești îndrăgostiți de melodie, de cântec, iubesc muzica în mod sincer. Dar niciuna din categoriile de mai sus nu constituie specia ideală de auditori. Muzica descopere lumi necunoscute în adâncul nostru sufletesc. Ea sugerează, nu impune. Este cheia unor deschideri de zăgazuri, așa cum e iubirea superioară. După cum pentru pasiunile elevate se cere puritate spirituală și comuniune de simțire, tot așa pentru pătrunderea muzicii se cere atenție, concentrare și studiu, adică o cunoaștere intimă a vorbirii sonore.

RECOMANDAȚII PENTRU BUNII AUDITORI

Ca în toate activitățile omenești, ca și în diferența calitativă a spiritului universal, și creațiile

artistice se compartimentează ca valoare. O melodie de succes, fluierată de trecători pe stradă nu este egală ca valoare cu o melodie scrisă de un compozitor de geniu. Un tango, dansat o iarnă întreagă în toate barurile lumii, nu poate fi mai frumos decât nemuritorul Tango al lui Albeniz, compozitorul spaniol al timpurilor moderne. Tangoul lui Albeniz reprezintă dansul acesta, îl evocă prin ritm, ni-l aminteşte în esenţa lui coreografică, în vreme ce tangourile de sezon sunt pline de banalităţi melodice. Muzica de bună calitate se distinge de muzica proastă aşa cum se distinge argintul, de tinichia şi vinul de duzină, de şampanie. Iată câteva dintre caracterele distinctive ale muzicii bune. 1) Perfecţia formei, adică felul ordonat de expunere a frazelor muzicale. 2) Sensibilitatea, un mod particular de duioşie, care pluteşte peste armonii. 3) Originalitatea, sau nota de diferenţiere faţă de alte lucruri muzicale de acelaşi gen. Muzica adevărată întâmpină vremurile. Multe opere, operete, simfonii, lieduri au strălucit altădată o seară, sau mai multe seri, în spectacole aplaudate de un public ignorant. Faima lor s'a pulverizat. De multe dintre ele nimeni nu-şi mai aduce aminte. Peste Sinfonia Destinului de Beethoven au trecut mai mult de o sută de ani şi astăzi o ascultăm cu aceeaşi evlavie cu aceaşi sete de frumos. O altă particularitate a muzicii bune este că ea cere un oarecare efort pentru a fi înţeleasă. Femeile preţuite sunt acelea care se cuceresc cu greu. Taina muzicii se desvăluie prin luptă, prin strădania noastră de a rupe vălurile, de a pătrunde în miezul înţelegerii. In templele antice, în sanctuare, nu intrau decât iniţiaţii. Totuşi nu e recomandabil să ne descurajăm atunci când o bucată ne lasă rece. Să căutăm pricina indiferenţei noastre. Să nu acuzăm lucrarea pentru motivul că noi ne-am plictisit. Vina cade pe noi, când nu ajungem la frumuseţile din partitură. Aşa dar să ne străduim să urcăm spre înălţimile artei. Ascesiunile sunt întotdeauna obositoare; satisfacţia planării şi contemplării din înălţimi compensează însă drumul greu. Şi cât de senine şi de simple ni se vor părea splendorile văzute de pe eternitatea unui munte.

OPERA DE ARTA

Orice operă de artă prezintă o unitate de ansamblu şi totodată o variaţie în amănunt. Aceasta înseamnă că lucrarea muzicală e strâns legată în părţile ei componente, însă în desfăşurarea ei trebuie să evite monotonia prin repetarea prea deasă a motivelor şi temelor principale. Planul de ansamblu al unei opere muzicale se numeşte *formă*.

OMOFONIE ŞI POLIFONIE

Până s'a ajuns la compoziţiile complexe ale muzicei contemporane, muzica a străbătut un drum aprig de lupte, de contradicţii, de victorii momentane. In antichitate a existat cântecul omofon (adică enunţat de o singură voce). Cântecul omofon îl întâlnim la Greci. Ei cântau asfel la unison, fără de niciun acompaniament. Era o singură melodie, oricât de multe ar fi fost vocile care s'ar fi unit să cânte. In cântecele bisericeşti, în aşa numitul cântec gregorian găsim aceeaşi omofonie. Diferenţa între omofonie şi polifonie e următoarea: în omofonie există o singură linie melodică. Dacă această unică melodie are un acompaniament, el nu face altceva decât să pună în relief melodia principală. Indată însă ce există mai multe melodii de o egală imporanţă, ţesătura muzicală a compoziţiei are mai multe fire, fiecare cu o vieaţă individuală plină de interes. Avem aşa dar un grup de voci, care, deşi fiecare cu o coloare proprie, personală, se întretaie, dialoghează între ele. Compoziţiile de acest fel se numesc *polifonice*.

Bach a fost un compozitor al polifoniei. In epoca polifonică a lui Bach se scriau Preludii, Fugi, Canoane, Invenţiuni, Toccate şi Fantazii. Până la mu-

zica lui Bach însă, multe secole s'a cântat numai vocal. Vocile nu erau acompaniate. Ele urmăreau numai leturghia. Abia prin secolul al zecelea muzicanții au găsit o modalitate ca două grupe de voci să cânte diferit la un interval de cinci sunete, adică la cvintă. Acest cântec suind și coborând în cuvinte paralele se numea *organum*.

Mai târziu, în secolul al 13-lea și al 14-lea s'a găsit o metodă mai bună, care trăgea foloasele din desvoltarea unei teme inițiale. Un grup de cântăreți anunța o melodie. Un al doilea grup, al treilea și câte odată al patrulea relua fraza muzicală dela început, până când vocile se contopeau într'un tot armonios. Compozițiile lucrate după acest plan se numeau „Canon" (dogmă, lege). *Vocile intrau una după alta la intervale fixe Aceste repetiții și imitațiuni vocale* sunt germenul muzicii polifonice de mai târziu. Era deajuns să se ofere cântăreților *numai expunerea primei intrări de canon* pentru ca ceilalți să poată găsi urmarea. Cântăreții deveniseră pricepuți în arta de a *improviza pe o melodie* dată.

Procedeul stimulează imaginația muzicanților spre o activitate plină de roade. Importanța muzicii polifonice este covârșitoare. *Repetițiile sistematice* practicate primitiv în canon *constituie principiul vital al structurii muzicale.*

Aruncându-ne ochii asupra oricărei partituri, în afară de marile linii desvoltate, nu întâlnim decât *repetări, imitații, răspunsuri,* o adevărată conservație de voci, ascultând de o logică strânsă. Natura muzicii e fugitivă, e nestatornică. Noi nu am mai putea reține aproape nimic dintr'o compoziție dacă la fiecare pagină am întâlni noui teme, noui fraze muzicale. Prezistența pe o gândire muzicală, dă efectul dorit, ca și acele repetiții ale formulelor magice aducătoare de înfiorare, și mărind atenția celor ce ascultă. Tratarea polifonică este fundamentul lucrărilor muzicale importante.

Fără de imitație și de întrepătrundere a unor voci independente una de alta nu poate exista stil polifonic. Intr'o sinfonie, un cvartet, urechea noastră nu distinge de cele mai multe ori aceste conversații imitative interioare. Principiul repetiției temei principale după un contrast își trage obârșia din cântecele populare. In compozițiile cele mai vaste, acest principiu al repetiției e respectat. El poartă numele de *transpunere,* adică repetarea întregului desen melodic cu tot acompaniamentul armonic, și așezarea lui pe alte trepte ale gamei.

Apoi melodia inițială se reîntoarece, după ce intervine o parte de mijloc contrastantă. Compoziția poate fi astfel reprezentată prin literele :

A. B. A

Odată înțeles acest procedeu, e deajuns să ascultăm sinfonii și sonate pentru a verifica realitatea lui.

Scopul intervenției unei teme de contrast e psihologic. Revederea unui prieten e mai vie după ce l'am pierdut pentru câtva timp. Reîntoarcerea la temă, iată una din plăcerile puternice ale urechii noastre. Pentru a cunoaște în muzica modernă aceste *rotiri în* cerc sonor, e nevoie ca auzul să ne fie deprins.

Recapitulând cele explicate, am aflat că principiile de bază ale construcției sunt:

1. Unitatea, coeziunea.
2. Varietatea.
3. Impresia de legătură, creiată prin reveniri după contraste.

MELODIE ȘI ARMONIE

O înșirare de sunete auzite succesiv compune o *melodie.* Indată însă ce două sau mai multe sunete sunt auzite în același timp, avem o *armonie.* Combinațiile simultane ale sunetelor se numesc *acor-*

duri. Acordurile de trei sunete se numesc *consonante*. Adăugirea unor alte intervale în acordul consonant rupe echilibrul sonor, creind un acord disonant. Ştiinţa numită „armonie" se ocupă cu diversele combinaţii şi răsturnări de acorduri, de relaţiile dintre ele, de trecerile dintr'o tonalitate în alta, adică de *modulaţiuni*.

DEOSEBIRE DINTRE ARMONIE ŞI CONTRAPUNCT

Contrapunctul este studiul procedeelor simple sau complicate ale compoziţiei vechilor maeştri. Muzica nu poate dăinui fără de contrapunct. In cele mai avansate lucrări moderne contrapunctul îşi spune cuvântul lui. Nimeni nu poate deveni un muzicant stăpân pe meseria lui, ori să producă opere nemuritoare dacă nu devine un perfect contrapunctist. Deşi sunt muzicanţi cari consideră contrapunctul ca şi limba latină, adică o limbă moartă, totuşi, capod'operele lui Bach, Haendel, Beethoven, nu pot fi pricepute în urzeala lor amănunţită fără aceastc ştiinţă.

Regulele contrapunctului sunt mai stricte, mai precise decât acelea ale armoniei. *In armonie se lucrează cu acorduri. Contrapunctul evită acordurile. Materialul său de lucru e numai nota*. El apropie notă de notă, de mai multe note, indiferent cum sună această întâlnire, adică indiferent de acordul care se formează. Contrapunctul nu ţine seama decât de intervalele dintre note. Contrapunctul, după cum numele său îl arată, se ocupă cu studiul „notei contra notei" adică „puctum contra punctum". Contrapunctiştii ignorează acordurile şi nu consideră sunetele decât din punctul de vedere al distanţelor dintre ele, de consonanţa sau disonanţa lor şi de modul cum se înrudesc

Contrapunctul e de mai multe feluri: simplu, dublu, triplu, et. Se poate scrie un contrapunct dela două până la opt voci. Aşa dar el este arta suprapunerii a două sau mai multe linii melodice.

Contrapunctul a fost creiat în Evul Mediu. In acea vreme, adică începând din secolul al 12-lea, când a apărut în muzică, liniile melodice erau scrise sub formă de puncte, încât privindu-le aveai chiar impresia de puncte contra puncte.

Cartea de faţă nu poate cuprinde în ea o explicaţie de specialitate asupra acestor probleme de importanţă totală în muzică. Ne vom mărgini numai la noţiuni generale, atât cât spaţiul ne permite, scopul nostru fiind o trezire de interes pentru artă.

FUGA

După cum simfonia este piscul aspiraţiei compozitorului în materie de muzică de orchestră, *fuga* este genul desăvârşit de creaţie la care se poate ajunge prin contrapunct.

Fuga cere supunere unor principii severe de construcţie. Ea are un plan fix, dela care nu se abate acel care doreşte să scrie o fugă perfectă. Acest gen de muzică este lipsit de ceea ce se numeşte în mod banal „inspiraţie".

Fuga nu se adresează nici sentimentului, nici simţurilor. Ea vorbeşte spiritului, prin natura sa abstractă, austeră. Ne procură o plăcere intelectuală prin felul ei arhitectural, evocând măreţia.

Caracterul unei fugi depinde de multe ori de natura subiectului. Ce este subiectul unei fugi? E motivul iniţial de care se leagă direct sau indirect întreg edificiul sonor al fugei. Să presupunem, că într'un cor la patru voci, subiectul e cântat de başi Pe urmă tenorul dă un răspuns, altiştii expun din nou subiectul şi sopranul răspunde acestora. Aceste intrări ale vocilor una după alta constituesc cea ce se numeşte *expoziţia fugei*.

Planul unei fugi cuprinde *divertismentele*, unde compozitorul poate dispune de o fantezie bogată, *stretto* (strâns) unde subiectul şi răspunsurile se apropie şi se urmăresc, *pedala*, care întăreşte to-

nalitatea aproape de concluzie. Cele mai perfecte fugi le-a scris Iohann Sebastian Bach.

MUZICA ŞI RELIGIA

Cine dintre acei cari au cetit Biblia nu au fost cuprinşi de farmecul Psalmilor?

In liturghia catolică, al cărui cult este purificat de Grigore cel Mare (540-640), când numărul glasurilor bisericeşti sunt stabilite la opt, se executau Psalmii lui David. Muzica polifonică e însă aceea care se sprijină pe adânca lor poezie religioasă. Incepând din secolul al 12-lea, găsim aranjamente de Psalmi la trei şi patru voci. Glorioasa epocă a contrapunctului, (secolul 15 şi 16) ridică la apogeu cântecul psalmilor la patru voci. Această muzică fără acompaniament se numea „*a capella*".

Muzica vocală acompaniată apare abia în secolul al 17-lea. Atunci se aud acei Psalmi şi astăzi admiraţi de noi, Psalmi pentru solişti, cor şi orchestră.

Printre muzicanţii cei mai straluciţi care s'au inspirat din Psalmi, vom cita: în secolul al 15-lea Josquin des Près în secolul al VVI-lea Palestrina, Vittoria, Allegri, Frescobaldi, Agostini. In secolul al 17-lea Lulli, Monteverdi. In secolul al 18-lea Bach, Mozart, Cherubini, Gluk, Pergolese, Raff. In secolul al 19-lea Meyerbeer, Schubert, Liszt, Cesar Frank, iar în perioada contemporană au scris muzică pentru Psalmi St. Saëns, Florent Schmitt, Honegger, Igor Markewitz şi alţii.

Mulţi dintre noi am auzit de compozitorul Honegger, cunoscut mai ales prin lucrarea simfonică „Pacific 231", unde ni se descrie prin sugestii ritmice goana unei locomotive. Honegger, compozitor de origine elveţiană, încadrat în şcoala franceză, a scris o operă „Regele David"; în colorate fresce sonore ni se prezintă acolo vieaţa marelui rege cântăreţ. David ne este înfăţişat ca păstor, şi ca un conducător învingător al Filistenilor şi aclamat de poporul lui Israel ca rege şi profet.

MUZICA DEALUNGUL SECOLELOR

Omul este şi a fost dela începutul omenirii un animal muzical. Cu graiul şi cu cântecul, omul a strigat, şi-a chemat semenii, şi-a plâns durerile. Manifestările lui, chiar dacă din punct de vedere artistic nu corespundeau superlativului, ceea ce intona dânsul se putea totuşi nota...

Din epoca oamenilor primitivi, aşa dar vocea a luat-o înaintea oricărei apariţii instrumentale. Care au fost primele instrumente? Desigur acelea pe cari natura înconjurătoare le putea oferi. Din trestie se putea uşor construi un naiu. In privinţa ritmului, care după cum am scris într'un alt capitol este universal,, omul primitiv îl găsea în vieaţa de toate zilele. Mersul, bătăile inimii, respiraţia (binară în stare de veghe, ternară în timpul somnului), pasul animalelor etc.

Foarte puţine mărturii ne vorbesc despre aceste începuturi muzicale. După unele papyrus-uri, s'a putut afla că muzica era în favoare la Asirieni şi la vechii Egipteni. Se cunosc de asemenea şi numele şi forma instrumentelor lor. Aveau nişte splendide harfe dela 3 la 22 de strune, cimbale, flaute.

Cu alte cuvinte, în antichitate, sub forma cea mai imperfectă posibilă, cele trei grupe de instrumente ale orchestrelor moderne sunt deja reprezentate: coardele, suflătorii şi instrumentele de percuţie.

In privinţa caracterului acestei muzici (sacru sau profan) se fac însă numai ipoteze. Nu exista notaţie muzicală nici la Egipteni, nici la Caldeeni, nici la Sirieni, nici la Ebrei. Muzica era transpusă pe cale orală.

La Ebrei muzica juca un rol preponderent. Pentru inaugurarea templului din Ierusalim, Regele Solomon dă ordin să se fabrice 200.000 de trompeste şi 40.000 de ale instrumente în aur şi argint pentru acompaniamentul Psalmilor lui David.

La Greci, deşi sculptura, architectura, poezia şi

pictura erau superior realizate, muzica rămăsese într'un stadiu nedesvoltat. Nu avea nicio noţiune despre melodie şi armonie. Muzica urmărea un singur scop: ritmic, de slujitoare a poeziei, a mimicei actorului. Ea era întovărăşită de dans. Cele trei arte: Muzica, Dansul şi Poezia colaborau. Acest ansamblu era numit de Greci „muzică", adică „arta muzelor". Ceea ce este însă mai curios, e următorul fapt: deşi Grecii aveau harfe cu multe coarde, flaute duble, etc., nu au ştiut niciodată ceea ce înseamnă un acord, ce însemnează o armonie. Niciun text rămas nu menţionează întrebuinţarea sunetelor simultane. Şi astăzi sunt multe popoare orientale care nu au evoluat dincolo de melodie şi ritm. Aşa dar la Greci muzica era *omofonă*.

Prin scrierile lui Pitagora, Platon, Aristot şi Aristoxenes, s'a aflat într'o oarecare măsură cum era muzica Grecilor antici. Ei cunoşteau jumătatea de ton, tonul, şi după unele mărturii chiar sfertul de ton (în opera „Oedipe" maestrul George Enescu întrebuinţează sfertul de ton). Intinderea sunetelor era cam de trei octave. Gamele (modurile) le împărţeau în două grupe de câte patru note, numite tetracorduri. Dăm aici numirile acestor game greceşti. Cele joase erau:

Hipo dorian
„ ionian
„ frigian
„ eolian
„ lydian

Cele mijlocii purtau numele simplu, fără hipo, adică, dorian, ionian, etc iar cele acute adjectivul de hiper, adică „peste". S'a aflat şi numele coardelor lirei. Pentru curiozitate, le dăm aici:

mi	net	la	mes
re	paranet	sol	lişanos
do	trit	fa	parhipat
si	parames	mi	hipat

Coardă adăugată, re, numită Proslambanomèn.

Grecii notau sunetele cu ajutorul literelor alfabetului. In acest fel au ajuns până la noi unele imnuri, a căror traducere e totuşi destul de nesigură.

Notaţia sunetelor, adică ideea de a le nota, apare întâia oară la Indieni. Se pare că ei cunoşteau şi semnele de durată. Perşii însemnau notele pe un portativ cu nouă linii de coloare diferită.

Muzica romană imitând muzica greacă, cuprinde şi ea aceleaşi instrumente citate mai înainte. Locul important îl ocupă trompeta şi flautul. In acea vreme apar însă două instrumente noui: cimpoiul şi orga, amândouă cu burduf. După desenul orgii găsit pe unele medalii comemorative, ea avea cam zece tuburi.

Toate vechile sisteme muzicale cad fulgerate însă de apariţia creştinismului. Pan-Faunus moare. Un idol spiritual viu, orizonturi pure cresc peste lumile păgâne. Sub influenţa creştinismului îşi înalţă fruntea arta Evului Mediu, din care prinde aripi, ca fluturul din crisalidă, arta modernă.

In primele secole creştine, cântecul e *omofon*. Cele mai vechi cântece, psalmii creştini, provin din cultul ebraic şi melodiile greco-romane. Un episcop al Milanului, Sfântul Ambrosie, ia din cele opt moduri greceşti numai patru şi face o reformă în muzica liturgică, scuturând-o de ornamentaţia inutilă. Cele patru moduri ale Sf. Ambrosie se numesc *autentice*. Grigorie cel Mare, aducătorul cântului gregorian în slujbă, continuă reforma Episcopului de Milan cuprind muzica eclesiastică de melodiile profane Grigorie cel Mare admite modurile lui Sf. Ambrosie şi mai adaugă alte patru numite *plagate*. Cele opt muduri sunt reunite sub numele de *Antifonar* care serveşte ca model de cântări în muzica de biserică. Nu putem insista prea mult asupra modurilor şi a technicei lor, în-

trucât acest elementar tratat nu are pretenţia unuia de adâncire profesională a muzicii.

In Evul Mediu se întrebuinţa un sistem ciudat de însemnare a notelor, numit sistemul neumatic. Sunetele se numeau *neumi* şi reprezentau grupuri de sunete. Neumii nu însemnau sunetele determinate, ci inflexiuni vocale neprecise, aplicate cântecelor bisericeşti transcrise din gură în gură. Sistemul era primitiv. Mai târziu, apare o inovaţie fericită în acest sistem: o linie orizontală ca reper, deasupra şi dedesubtul căreia, la anumite distanţe, după mărimea intervalelor, se aşezau neumii. E prima linie care prevesteşte portativul muzical. Apoi apar două linii, iar pentru a hotărî înălţimea sunetelor, se puneau în loc de chei, litere de alfabet.

NUMELE NOTELOR MUZICALE

Un călugăr benedictin din sec. XI, profesor de cânt bisericesc, întâmpină greutăţi cu elevii lui în privinţa memorării notelor. El găseşte o modalitate ca să-i înveţe repede, făcându-i să ţină minte sunetele după primele silabe ale versurilor dintr'un imn. Imnul Sf. Ioan reprodus aici, dădea posibilitate elevilor să găsească poziţia sunetelor:

Il reproducem în latineşte.
Ut queant laxis
Re sonare fibris
*Mi*ra gestorum
*Fa*muli tuorum
*Sol*ve poluti
*La*bii reatum
Sancte Ioannes.

Şi este născut din iniţialele Sf. Ioan, adică S. I.

Trecând în sbor peste evoluţia muzicii dela neumi şi până astăzi, vom aminti şi despre cântul religios din sec. 12 care îşi lua subiectele din Biblie sau Evanghelie. Erau aşa zisele „mistere muzicale“ adevărate reprezentaţii teatrale care aveau loc în aer liber. Din aceste mistere derivă „Oratoriile".

Paralel cu muzica liturgică, ia desvoltare o artă populară. Se cultivă cântecul războinic, cântecul de chef şi de dragoste. Poeţi cântăreţi cutreieră ţările în lung şi în lat, învăţând pe oamenii din popor să cânte, şi răspândesc melodiile lor prin castelele bogate. Sunt trubadurii, menestrelii, minnesangerii.

Instrumentele muzicale se înmulţesc, se perfecţionează, deşi nimeni nu scria pentru orchestră. Orga, pe care la Romani o întâlnim cu zece tuburi, capătă prin anul 951, patru sute de tuburi. Compozitorii luptă cu intervalele nepermise de dogmă. Există chiar şi un interval disonant căruia îi spuneau „diabolus in musica“ (diavolul în muzică). Totuşi arta muzicală progresa.

In secolul al 14-lea, apare sistemul de întrebuinţare a terţelor şi sextelor paralele în locul cuartelor şi cvintelor. Apar compozitori de geniu. Intre ei sclipeşte marele Palestrina (1524—1594) creatorul stilului religios. Dar ne depărtăm de subiect şi intrăm în istoria muzicii.

FRAZA MUZICALĂ

Toate artele se exprimă cu ajutorul diferitelor elemente. Arhitectura utilizează linia, arcul, linia curbă, poezia întrebuinţează versul. Ca şi poezia şi proza, care cuprinde succesiuni de fraze şi stanţe, şi compoziţia muzicală e o desfăşurare de gânduri şi emoţii spuse sub formă ritmică şi sonoră. Şi în muzică găsim libertăţi asemănătoare versului liber. Oricât de libere ar fi însă ele, toate compoziţiile încep cu una sau două fraze. Fraza muzicală cea mai simplă e compusă din opt măsuri subdivizate în două fraze de patru măsuri. La unele popoare ca ungare şi scoţiene există fraze de 3 şi 5, măsuri,, etc.

TONALIȚATE, MODULAȚIE.

Toate melodiile și armoniile compozitorilor auzite de noi în concerte au o tonalitate sau mai bine zis un *ton* care își trage numele dela întâia notă a gamei numită *tonică*.

Astfel tonica lui do major este do. Dacă o simfonie e scrisă în fa, înseamnă că tonalitatea ei este fa. O melodie în re bemol major va întrebuința notele și armoniile acestei game.

Când o melodie are și alte note, care nu aparțin gamei, aceste note se numesc *alterațiuni* și aduc schimbări în alt ton. Inseamnă că bucata „modulează", trece în altă tonalitate.

Spre a obține unitatea unei compoziții, trebue să o scrim într'o tonalitate definitivă, mai ales la început. Această tonalitate este centrul de gravitate al compoziției. E un *centru tonal*. Când el se deplasează, avem o impresie de nesiguranță, ca o plutire în gol. Așteptăm să se întâmple ceva. Pe aceste neliniști provocate de schimbarea centrului tonal, se sprijină efectele dramatice muzicale.

Tonul unei simfonii, sonate, e ca o coloare în pictură. Caracterul tonurilor e înrudit cu al colorii. Despre acest fenomen vom vorbi la capitolul orchestrației. Re major e strălucitor. Si minor e tragic. Re bemol e blând, sters, ca un pastel scuturat... Nici o piesă muzicală nu trebuie să rămână prea mult într'o tonalitate. In felul acesta muzica ar deveni monotonă. Chiar în cântece populare găsim modulațiuni. După ritm, modulația este cel mai important element muzical.

Au fost compozitori geniali în materie modulativă. Wagner, Franck, Schmann schimbă colorile sunetelor prin modulație ca și cum ar învârti în fața ochilor noștri un caleidoscop. Asa dar unei compoziții se cere unitate tonală și varietate modulativă. Dacă lipsa modulației duce la plictiseală, abuzul de schimbări tonale te enervează, te derutează, provoacă nedumerire.

TONALITATE, MODULAȚIE

ORGA.

Se spune, după Biblie, că ar fi fost inventată de Jubal. Ebreii cunoscuseră un instrument asemănător orgei. El se numea magrefa. După alți cercetători ai originei instrumentului se crede că Archimede a fost inventatorul ei. Mulți autori latini vorbesc despre orgă. Descrierea lui Tertulian aduce în fața ochilor noștri un instrument modern.

„Priviți această uimitoare și măreață mașină, această orgă compusă din atâtea părți diferite, îmbinări și piese formând o mare massă de sunete, o armată de tuburi. Ansamblul văzut constitue totuși un singur instrument. Ar fi prea vastă încercarea de a arăta aici cum e construită o orgă și cum funcționează. Organistul, pentru a o mânui, trebuie să studieze îndelung".

Orga cuprinde prin diversitatea tuburilor sale, timbrele tuturor instrumentelor. Geniul unui interpret la orgă se manifestă prin aceste posibilități de a îmbina diferite sunete de instrumente, dând impresia de orchestră.

In muzica de biserică, orga e ajutătoarea credinței, iar între instrumente ea rămâne stăpâna. In accentele orgei, în adâncimile ei înfricoșătoare auzim parcă glasul de mânie al Domnului la Judecata de apoi. In sunetele înalte, cristaline ca un cer paradisiac, sufletul nostru se purifică, se înseninează. Auzim în ele trecerea serafilor când inima ne este mântuită. Orga emite sunete de vioară, oboi, flaut, etc.

Inainte de a trece la studiul instrumentelor, recomand amatorilor de muzică să se deprindă cu timbrele instrumentelor de orchestră, să le deosebească nota lor particulară din massa tuturor instrumentelor auzite la concerte, radio sau prin discuri. După un exercițiu mai mult sau mai puțin lung se va ajunge prin specializarea urechii, prin

educaţie, la diferenţierea unui clarinet de oboiu, a unui fagot de corn, etc.

Fondul solid al orchestrei este grupul de instrumente cu arcuş: Cvartetul de coarde este aşezat în faţă: vioara I, vioara II viola, şi violoncelul. Intr'o orchestră bine echilibrată se cer cam 10 viori II, opt viole, şase violoncele. Violoncelelor li se adaugă contrabaşii, cari sunt fondul grav, baza tabloului sonor. Viorile sunt melodice, în vreme ce violoncelele şi contrabaşii au o misiune armonică. Violele colorează melodia cu o nuanţă de duioşie melancolică. Tot cvartetul de coarde poate dialoga, îşi poate împleti, încrucişa melodiile, în afară de contrabaşi, cari constituiesc fondul decorului sonor, temelia armonică. Al doilea grup de instrumente într'o orchestră simfonică sunt suflătorii (adică instrumente de lemn). Ele sunt: flautele 1 şi 2, clarinetele 1 şi 2 şi fagoţii 1 şi 2. Deci opt executanţi. Aceste instrumente sunt mai personale decât cvartetul de coarde. In adevăr, suflătorii nu cântă în grup, ci au un caracter mai solistic. Timbrele acestor instrumente sunt deosebite unele de altele. Când compozitorul scrie pentru cvartetul de suflători, melodia cea mai înaltă o dă flautului, mai joasă oboiului, la mijloc clarinetului şi joasă de tot fagotului. E ca un cor de oameni la patru voci.

CARACTERELE INSTRUMENTELOR DE SUFLAT

Caracterele instrumentelor de suflat:
flautul: suav, uşor, feric;
oboiul: prin timbrul său clar luminează melodiile;
clarinetul: îndulceşte sonoritatea generală;
fagotul: întăreşte armoniile.

Al treilea grup al orchestrei clasice îl constitue alămurile:
Cei doi corni (I şi II)
Trompeţii sau Trombele (I şi II).
In orchestra simfonică modernă se adaugă cornul englez, contra fagotul (sarrusofonul), clarinetul-bas, saxofonul, trompeta cromatică, trombonul, tuba Bateria e compusă din Gran-Cassa (toba mare), toba militară, triunghiul, tam-tamul, tamburina, clopoţeii, castagnetele, xilofonul, etc.

Orchestra modernă utilizează de asemenea pianul, celesta (wind-maschine) adică morişca pentru imitarea vântului, biciul (în concertul p. pian de Ravel) şi alte instrumente sugestive cerute de fantazia compozitorilor şi de multiplele cerinţe ale miilor de forme sonore ce ne înconjoară, ce obligă la o rupere a cadrelor de instrumentaţie veche.

COMBINAŢIILE GRUPURILOR DE INSTRUMENTE

Pentru a întări sonoritatea instrumentelor de coarde se dublează melodia cu flaut, oboi şi clarinet.

Viola se întăreşte cu clarinet sau fagot.

Violoncelele cu fagoţi.

Notele ţinute ale suflătorilor întăresc un tremolo de coarde. Pentru amplificarea sonorităţii, concursul trompetei şi cornului e foarte preţios. Alămurile nu se combină deobiceiu cu instrumentele de coarde. Aşa cel puţin se recomanda altădată. In tendinţa inovaţiilor, nici o surpriză nu este exclusă. Cele mai stranii combinări de timbre instrumentale pot fi acceptabile, dacă îşi îndeplinesc misiunea de a creia o emoţie, un efect, o descripţie

ORCHESTRAŢIA ŞI COLORITUL

Lucrările scrise pentru orchestră sunt combinaţii succesive de grupe instrumentale, puneri în contrast al unor instrumente, dorinţi de a face ca numai unul din instrumente să se audă, etc. Scopul principial este ca ascultătorul să fie prins de interes, să fie captivat de sonorităţi, aşa cum ochiul

e vrăjit de gama colorilor. Dacă pictorii vorbesc despre o gamă a colorilor, de ce muzicanții nu ar spune coloritul orchestrei? Se spune că, odată (ne relatează A. Lavignac) i se explica unui orb caracterele colorii roșii. I se atribuiau calități de violență, de brutalitate, de intensă strălucire. Orbul răspunse: Acum înțeleg. Coloarea roșie trebue să semene cu sunetul trompetei. Ceea ce afirmase orbul era mai mult decât adevărat. Fiecare instrument are o coloare specifică. Flautul prin transparența lui sonoră, prin blândețea și sonoritățile lui fluide ne sugerează coloarea albastră. Oboiul, prin natura lui expresiv rustică, reflectează în sunetele lui coloarea verde. In tratatul de orchestrație a lui Gevaert, oboiul e însemnat cu o linie roșie.

Aceste sugerări de colori sunt cât se poate de arbitrare. Audiția colorată e de altfel un fenomen pur subiectiv. Clarinetul, sclipitor în notele de sus, întunecat în cele grave, ne dă impresia colorii grenat. Cornul, ca o coloare de pădure tomnatică, e galben ca sonoritate. Cornul englez atât de expresiv în expunerea frazelor muzicale melancolice ar corespunde colorii violete. Trompeții și trombonii sunt roșii. Combinați cu cornii se capătă portocaliul. Fagotul, trist, întunecat, suferind, e cenușiu închis. Bateria desch de genuni negre în massa orchestrală. Triunghiul, celesta, clopoțeii au coloarea argintie. Timbrul pianului, neutru, se aseamănă cu o schiță în creion. Totuși, în unele bucăți pentru pian se pot rezuma gânduri simfonice, datorită meșteșugului unor compozitori cari știu să creieze iluzie de timbre instrumentale la pian.

ROLUL INSTRUMENTELOR IN ORCHESTRĂ

Flautul se distinge în melodiile de inspirație cerească, în variațiuni repezi, împrejurul unei teme. Flautul mic (piccola) are un sunet dur, strălucitor. E bun pentru efecte. Oboiul, mai puțin sprinten decât flautul, își are chemarea în frazele patetice, declarative. Cornul englez cântă suferințele, sentimentele de tristețe adâncă. In ultimul act al operii Tristan, ca un presentiment al morții, se aude un corn englez. Cel mai grav instrument din orchestră este contrafagotul. (Contrabasul suflătorilor). Clarinetul, (pentru a servi în lucrări scrise în diferite tonuri) se construiește în trei mărimi. Clarinetul în *do*, clarinetul în *si bemol* mai lung decât primul și clarinetul în *la* sunt cele mai utilizate în orchestre.

Basul instrumentelor de alamă e tuba, cu un sunet grav și solemn. Dacă vioara e regele instrumentelor, atât de înrudită cu vocea omenească și putând să devie sensibilă, plină de emoție sub mâini meștere, putând să râdă, să plângă, să imite toate cântecele naturii, nici viola nu e de ignorat atunci când trebuie să exprime melancolie, stări de extaz și mărturisiri sfâșietoare. Violoncelul, tenorul instrumentelor de coarde, cu marea lui căldură pasională ne farmecă în episoadele lirice.

In muzica impresionantă, harfa, prin game și alunecări, poate sugera căderi de ape și talazuri mărunte. Imaginația infinită a compozitorilor aduce în orchestră cele mai eterogene instrumente, dela saxofon și până la cel mai exotic ori mecanic aparat de produs sunetele.

CÂNTECELE POPULARE

Cântecele populare ale tuturor popoarelor sunt ca niște flori de țară cu mireasmă tare. Ele exprimă toată bucuria și durerea omenească în starea lor pură, naturală, ca o țâșnire de izvor.

Cine a compus cântecele populare? Foarte rar s'a putut afla autorul lor. De cele mai multe ori se știe numai timpul de când datează și locul de unde s'au răspândit. Cântecele populare „nu s'au făcut însă ele singure", cum unii mai continuă să creadă astăzi. Numeroși muzicanți și poeți anonimi, cari nu se cunoșteau între ei, au șlefuit aceste cântece.

Ne putem închipui că țăranii, lucrătorii, soldații, meșteșugarii au improvizat cântecele populare mergând, lucrând, luptând, pentru a-și ogoi necazurile și a-și spori veselia.

Muzica acestor melodii ale poporului este o depărtată amintire a cântecelor de leagăn din copilărie, a unor teme de cântări bisericești, aduse cine știe de unde, din Orient, de Cruciați. Muzica populară franceză poate avea asemenea străbune.

Pe lângă partea de influență, muzica populară are o caracteristică a locului unde s'a născut. In modulările ei, se aud vaietele lemnelor puse iarna pe foc, murmurul pâraielor, vântul printre livezi, sgomotul uneltelor de lucru, și cuvântul inimii simple care s'a mărturisit în cântec. Cântecele cari își schimbă regiunea își schimbă și caracterul.

Unii exploratori ai cântecului popular cred că un cântec vechiu are o dată precisă de naștere și chiar un autor. Printre aceștia se numără Anatole Le Braz, în vreme ce Prosper Merimée, sau poetul Gerard de Nerval credeau în impersonalitatea cântecului popular. Și unii și alții au dreptate într'o oarecare măsură. La originea cântecelor a fost desigur un text și o muzică al căror autor știa probabil să cânte.

Dar pe lângă talentul versificatorului profesional, s'a suprapus sau a venit în schimb geniul poporului, înlocuind lipsurile, întregind limbajul muzical. Toate popoarele țin la muzica lor. Ca să nu se piardă aceste mărturii, cântecele au fost strânse în colecții, datorită culegătorilor de folklor. Rasele își păstrează cu sgârcenie arta lor, înfruntând nenorocirile istorice. Muzica unui popor are ca și literatura lui semne particulare de recuonaștere. De exemplu muzica ungară se poate ușor deosebi de muzica italiană sau spaniolă, și chiar de muzica țigănească, muzică ce e oarecum asimilată în Ungaria.

Asupra originei muzicei populare sunt împărțite părerile. Savanți, cercetători, nu sunt

de acord. O observație a compozitorului Jean Huré merită să fie amintită. „Câte odată un țăran taie o trestie, îi scoate măduva, îi face găuri la întâmplare, numai pentrucă așa a fost învățat în copilărie. El taie trestia la capăt scoțând o limbă de lemn ca o ancie. Pe acest instrument admirabil inventează melodii simple, de o mare bogăție ritmică. Când un flăcău din ținut adaptează cuvinte acestor fraze melodice, un nou cântec popular sboară din gură în gură, fremătând de viață și libertate".

In privința colecțiilor muzicale, una dintre cele mai vechi în Anglia e a lui Mac-Pherson, iar în Rusia, la 1790, a lui Pratsch.

O exactă definiție a cântecului popular o dă Jacques Aubry. După acest autor, cântecul popular e monodia (linia melodică fără armonie și acompaniament) vocală sau instrumentală de proveniență anonimă, transmisă pe cale orală și diformată în timp și spațiu.

In 1887, Wekerlin scria cum se fabricau cântecele rustice în Franța acum vreo sută de ani: „In trecut, compunerea cântecelor populare se practica absolut la fel ca și astăzi. In cea mai mare parte a satelor a fost și va fi totdeauna unul sau mai mulți deștepți. Deși oameni fără carte, au un oarecare sentiment al ritmului, posedă o bună memorie, și cu aceste merite ei pot fabrica cântece noui, care pe trei sferturi sunt împrumutate din alte cântece cunoscute". Această muzică populară indiferent cum a fost formată și cine a colaborat la ea, este baza oricărei construcții muzicale. J. Combarieu a spus într'un discurs ținut la „College de France": „Cntecul popular, cântec propriu zis sau de dans, este sursa de unde a pornit orice fel de muzică. Monodia populară, îmbogățită, ornamentată, complicată, variată, a devenit pentru Bach și Beethoven prilej de contrapunct".

In lucrările cele mai perfecte ale compozitorilor există o tainică legătură cu muzica naturală. Am

putea cita atâtea exemple. Cântecul de păstor din ultimul act al lui Tristan este o amintire a unui strigăt de gondolier, auzit de R. Wagner într'o noapte, la Veneţia, din balconul palatului Vendramin unde locuia. In „Damnaţiunea lui Faust" galopul infernal spre prăpastie se desfăşură acompaniat de un cântec, pe care Hector Berlioz îl auzise în copilărie, cu ocazia unei procesiuni religioase, în oraşul lui, La Cote St. André.

FORME MUZICALE IN DOUĂ PĂRŢI ŞI TREI PĂRŢI

In cartea de faţă nu dăm decât idei sumare asupra unui plan de compoziţie. Dacă aceste explicaţii vor rodi, adică vor trezi o curiozitate de cunoaştere mai adâncă, atunci amatorul de muzică va merge singur spre cărţi complete, analitice, de amănunt ştiinţific muzical.

După cum am văzut în alt capitol, o frază muzicală obişnuită cuprinde opt măsuri. O unire de două fraze de câte opt măsuri naşte forma cea mai simplă, cea mai primitivă, numită formă în două părţi, formă bipartită.

La începuturile muzicii (prin secolul 15) nu se făcea deosebire între stilul cântat şi cel instrumental. Piesele erau şi pentru voce, şi pentru instrumente (buon a cantare, o sonare).

Odată cu desvoltarea şi perfecţionarea instrumentelor, pentru a se putea obţine un stil instrumental eliberat de ritmul cuvintelor, s'a căutat să se respecte unele reguli de compoziţie mai ordonată. Principiile ţineau seama de măsura versurilor populare, de ritmul precis al mişcărilor trupului în dansurile poporului. Toate frazele muzicale capătă un echilibru. Temele se grupează după importanţa lor. Astfel, încetul cu încetul muzica instrumentală capătă un aspect şi o structură proprie, diferenţiindu-se de muzica vocală, mai capricioasă, dar mai supusă ritmului cuvintelor.

Dacă am putea reproduce aici un dans popular numit „Giga" (dans popular în Anglia) am vedea

că ritmul dansului e bine marcat în trei fraze de câte opt măsuri fiecare. Compozitorul clasic englez Purcell scrie asemenea piese în trei părţi. E un tip nou de muzică. Acest „adaos" de opt măsuri e consecinţa unei lungiri a părţii a doua, când compozitorii încep să „moduleze" adică să treacă în alte tonuri. Partea I-a, adică prima frază de opt măsuri, era lungită cu ajutorul simplu al repetiţiei. Deobiceiu compozitorii începeau partea I-a într'un ton principal. Modulau la un ton în legătură cu el, la al cincilea sunet, numit cvintă. Partea doua pleca dela tonul nou de cvintă, o repetă, şi pe urmă modulă în tonuri cât mai depărtate pentru a extinde subiectul. Noua formă se iveşte din dorinţa de a aduce un element de contrast şi de varietate în partea II-a. Forma tripartită e compusă în chipul următor: întâi, o afirmare în tonul principal şi o modulare la cvintă. Partea II-a diferă de tonul principal prin faptul că începe dela tonul de cvintă. Ea se mai deosebeşte şi prin desen melodic şi prin tratare. Partea treia e o revenire la prima parte, la subiectul întâiu, dar sub o formă variată.

Intre formele cele mai cunoscute marelui public, citâm menuetul. El este o formă tripartită prin excelenţă. In epoca înfloritoare a clasicismului muzical, partea III-a era o repetiţie exactă a părţii I. De aceia ea nici nu se mai scria ci se adăugau două cuvinte „da capo" (adică dela început) recomandându-se ca partea I să se repete. La sfârşitul părţii a II-a a unui menuet se mai scria şi un trio numit astfel pentru că era scris la trei voci şi, o încheiere, numită „coda".

SUITA CLASICĂ

Cum avură la îndemână cele două forme, bipartite şi tripartite, compozitorii au fost imediat ispitiţi să scrie în aceste tipare, unind în mănunchiu diferite dansuri. O grupare de asemenea dansuri compuse pentru instrumente se numea, în Franţa,

„Ordre", în Germania Suită sau Partită şi în Anglia „Lesson". Ele conţineau bucăţi variate, dar toate erau compuse în acelaş ton. Piesele cari compuneau o suită aveau ritmuri deosebite şi erau uşor de înţeles la audiţie.

După ce suita luă un avânt mare, se perfecţionară, rând pe rând, şi instrumentele. Compozitorul itaalian Corelli adună şi el la un loc aceste dansuri numindu-le „„sonate da ballo".

Odată cu perfecţionarea violinei, apar strămoşii pianului modern, spineta şi clavecinul. Compozitorii francezi Couperin şi Rameau scriu şi ei suite graţioase. Un compozitor şi executant strălucit, Domenico Scarlatti (1685—1757) aduce în stilul instrumental o fantezie şi o vervă care se potriveşte cu natura clavecinului.

Dar suitele ating cea mai înaltă treaptă de perfecţiune prin compozitorul Iohann Sebastian Bach, ale cărui Suite engleze şi Suite franceze au rămas nemuritoare.

Apropiindu-se de Bach, Haendel e tot atât de inventiv în suitele sale pentru clavecin.

Suita clasică cuprinde deobiceiu patru mişcări, patru dansuri. Ordinea aceasta e păstrată şi în secolul al 18-lea. Suita începe cu o Allemande, după care urmează o Courante, o Sarabandă şi se încheie cu o Gigă. Intre ultimele două dansuri era permis să se intercaleze şi alte dansuri, între cari figurau Gavota, „la Bourrée", Menuetul şi Passe-Pied. La drept vorbind suita era după cum vedem un gen de muzică internaţională. Ea cuprindea dansurile tuturor ţărilor şi ne documenta asupra obiceiurilor şi costumelor din acea vreme. Vom vorbi despre fiecare din aceste dansuri.

Sarabanda, dans de origine spaniolă, de fo mă bipartită, este lentă, impunătoare ca sentiment şi mişcare. Sarabanda tălmăceşte emoţii adânci, sentimente pasionate. Sentimentele închise în sarabandă vor trece mai târziu, când va apare sonata, în mişcarea doua, rară, în andantele ei. Exemple de Sarabande desăvârşite sunt: în toate sonatele lui

I. S. Bach. In suita lui Debussy pentru pian şi în Suita lui George Enescu pentru pian, (Toccata, Sarabande, Bourrée). Datorită caracterului ei majestuos, compozitorii utilizează sarabanda pentru efecte dramatice.

Allemanda e un dans de origine suabă, în măsura de 4/4, bogată în armonii.

Courante e de origină franceză; e un dans repede, sprinten.

Gavotta e un dans energic dar demn, scrisă într'un ritm de 2. Gavota începe deobiceiu pe jumătatea măsurii. Intr'una din suitele engleze ale marelui Bach, în suita III-a, găsim adăugată o Musete, liniştitoare. E numită „Musette" pentrucă auzim două sunete grave, fundamentale, tonica şi dominanta, carateristice instrumentului numit cimpoiu. Această Musette e una din primele apariţii ale formei tripartite (despre care am vorbit în capitolul precedent)

Menuetul are un interes deosebit pentrucă el e singurul dans care a trecut din suită în simfonie. De unde îşi trage numele menuetul? „Menu" în limba franceză înseamnă „câte puţin". In adevăr, dansatorii înaintau cu măsură, încetul cu încetul. Menuetul e scris în măsura de 3/8 sau de 3/4.

Giga e un dans repede în măsura de 6/8, 3/8, 12/8, sau de 12/16, câteodată chiar în măsura de 4/4. E numită „Giga" dela o vioară primitivă, care în limba germană se spunea „Geige", şi în limba italiană „giga". Acest dans te face să te gândeşti, atunci când îl auzi, la instrumentele de tipul viorei. Bach întrebuinţează giga drept final al suitelor sale, pentru a da la încheierea ei impresia unei bune dispoziţii. La Bach o gigă are de multe ori aspectul unei fugi. Giga e scrisă numai în forma bipartită.

Exemplul dat de suite şi mai ales reuşita lor, a dat imbold compozitorilor să întroneze dansurile naţionale în ele. Passe pieds, Louré, Mazurka, Czardas, Jota, Siciliana, Bolero, Pavana, etc., toate se încetăţenesc rând pe rând în suită. Suita ispite-

şte şi pe compozitorii moderni, graţie libertăţii ritmurilor de care dispune. In suitele moderne, felul convenţional de aşezare clasică dispare. Intâi şi întâi, dispare legătura tonală. Piesele se scriu astăzi într'o suită, în tonuri diferite. Ritmurile pot fi şi exotice, (la W. Niemann) ori naţionale ca la Dvoràk şi Ceaikowsky. Intre suitele moderne vrednice de a fi auzite recomandăm Suita Peer-Gynt de Grieg (din opera cu acelaşi nume) Casse-Noisette de Ceaikowsky, Suita Indiană de Mac Dowell, Suite Bergamsaque de Debussy, Ma Mère l'Oye de Ravel, şi scânteietoarea Şeherazadă a lui R. Korsakov.

ALTE FORME: RONDOUL ŞI VARIAŢIA.

Rondoul este una dintre cele mai vechi forme. In Rondo s'a aplicat pentru prima oară forma în trei părţi unde se readuce tema iniţială, după un contrast. Construcţia aceasta e de o logică atât de puternică încât a rezistat vremurilor. La început, rondoul a fost compoziţie de dans, sau cântat. Executanţii cântau şi dansau în „rond", ţinându-se de mână. Muzica începea cu un cor la care participau cu toţii. Pe urmă unul din dansatori ieşea în relief cu o melodie. Apoi iarăşi cântau cu toţii.

Nota caracteristică a acestei forme este revenirea hotărîtă a unui motiv principal, după teme de contrast. De aici forma îşi trage numele de rondo. Toţi compozitorii au scris rondouri: Bach, Couperin. Rameau, Haydn, Mozart, Beethoven.

Beethoven a dus rondoul la tratare genială. Refrenul (tema generală) nu are la Beethoven un număr fix de reapariţiuni. S'a obişnuit însă ca refrenul să revină de 5 ori. Aşa dar forma ar fi în cinci părţi. Incepând cu Beethoven, rondoul se desvoltă paralel cu forma sonată. Unele finaluri din sonatele titanului se numesc rondouri. Ele ţin şi de sonată şi de rondo. Un exemplu tipic al formei sonată-rondo e finalul Sonatei Patetice de Beethoven. Dăm aici o schemă a rondoului:

1) Prezentarea temei.
2) Refrenul.
3) 2 cuplete sau episoade.
4) Coda.

Forma rondo în cinci părţi se poate scrie aşa dar:

A' b A' C. A".

A' şi A" înseamnă că repetiţia nu e obligat identică. Ea poate să varieze atât ritmic cât şi armonic. Scherzo-urile lui Schumann sunt scrise în forma rondo în cinci părţi. Un exemplu tipic al rondoului pentru pian ni-l oferă finalul sonatei Waldstein de Beethoven.

Rondoul se pretează compoziţiilor moderne prin problemele de contrast pe care le conţine. Poemele simfonice ale compozitorului Richard Strauss sunt sprijinite de technica rondoului (ex. Till Eulenspiegel.

După cum arătam într'un capitol precedent, monotonia este dă năoare muzicii. Pentru evitarea ei, compozitorii au fost nevoiţi să-şi prezinte gândirea îmbrăcată în forme inedite. Astfel conţinutul muzical, oricât de simplu ar fi fost el, căpăta interes şi devenea expresiv. Nimic nu era mai bun, pentru modificarea aspectului unui gând, decât forma variaţiunii, unde o temă îşi schimbă haina şi ia o sumedenie de aspecte. Intre primele încercări, figura „Aria" cu variaţiuni. De fapt nu erau propriu zis variaţiuni, ci numai nişte farduri superficiale asupra temei, nişte ornamentaţii ritmice şi melodice. Vechii maeştri italieni au abuzat de acest gen facil.

Dacă variaţia simplistă de odinioară prezintă un interes istoric, din punct de vedere al sensului poetic este de o înfiorătoare goliciune. Compozitorul de altădată nu făcea altceva într'o variaţie decât să mărească numărul notelor. Nu ştia să desvolte o temă aşa cum pâinea creşte dintr'un dram de droidie.

Toate variaţiile compoziţiilor vechi sunt scrise

în acelaşi ton. Basul armoniilor rămânea neschimbat şi tratarea nu consta în altceva decât în animarea unor figuri ritmice stereotipe.

In vremea lui Haydn, îndemânarea technică a compozitorilor creşte. Variaţiile în fa minor de Haydn, pentru pian, sunt un model al transformării tematice. Totuşi Beethoven e acela care ridică variaţia la rangul de superioară creaţie artistică. Opera lui în acest domeniu e atât de monumentală, încât muziciani ca Cezar-Franck şi Vincent d'Indy au afirmat că toată muzica modernă se sprijină pe Fuga lui Bach şi aria variată a lui Beethoven. Tot secretul constă în a găsi o temă unică, şi a o desvolta în aşa fel încât să prezinte continuu interes.

Puţini compozitori actuali au reuşit să realizeze variaţiuni care să ne cuprindă sufletul şi mintea. Cezar Franck, Enescu, Rachmaninof sunt dintre puţinii magiciani ai variaţiunii moderne.

Beethoven aduce formei vechi şi plicticoase a variaţiuni următoarele transformări: 1) o eliberează de lanţurile tonalităţii, adică nu mai obligă ca variaţiile să fie toate în acelaşi ton; 2) variaţiile se pot lega una de alta fără opriri rigide la fiecare dintre ele; 3) fiecare variaţie e o formă individuală, având numai înrudiri cu tema principală. In ultimele sonate şi cuartete de coarde ale lui Beethoven găsim forma variaţiunii aplicată cu o vie imaginaţie şi cu o incomparabilă poezie. Dintre cele mai pretuite variaţiuni citâm: Brahms, (Variaţiuni pe un Coral), Studii Simfonice de Schumann, Variaţiunile Enigmatice pe o temă, numite astfel pentrucă tema fundamentală ne rămâne ascunsă, aşa cum un dansator maestru ar dansa cu o mască.

COMPOZITORII ŞI TONALITAŢILE

Orice tonalitate, fie minoră, fie majoră are un caracter specific. Intre tonalităţi şi compozitori există afinităţi. V'aţi întrebat vreodată dacă tonul

lui mi bemol e mai marcial decât al lui fa major? Dacă re bemol e mai legănător şi mai poetic decât re major? In aceste trei tonuri de mai sus s'au scris în mi bemol Simfonia eroică, în fa Simfonia Pastorală şi în re bemol cântecul de leagăn al lui Chopin. Să fie aceasta o simplă întâmplare? Instrumentele pot creia sugestii de culori, compozitorul fiind cu paleta orchestrală în mână. Clarinetul, oboiul, viola, sunt ca şi nişte tuburi de vopsea cu care compozitorul lucrează ca un pictor virtuoz. La rândul lor gamele au o stare aproximativă de sentiment, aşa cum unele priviri lucesc mai intens, altele râd, altele exprimă desnădejdi.

Intr'o carte de Lavignac (un celebru muzicograf francez), am găsit un tablou al tonalităţilor cu particularitatea lor lirică. Sol major ar fi câmpenesc, fa major pastoral, re bemol, suav, do minor dramatic, Si bemol minor funebru, etc. In adevăr dacă o sonată scrisă într'un ton am transpune-o în alt ton, ar căpăta altă sonată. Tonul e strâns legat de emoţia interioară a piesei, ca o haină de trup.

SONATA

Orice sonată construită riguros, trebuie să cuprindă: o primă parte numită Allegro (repede). O parte înceată care poate fi un Adagio sau un Andante şi un Final, într'o mişcare repede. Intre partea I şi a II-a, sau între a II-a şi a treia, se pot introduce piese mai scurte ca Menuetul, Intermezzo sau Scherze.

Primul Allegro este supus unor legi precise. El este construit din două motive principale, adică din două gândiri muzicale. Primul motiv se mai numeşte şi temă iniţială sau subiect; a doua frază e mai melodică, mai dulcasă. Allegroul I al unei sonate este divizat în două reprize. Prima repriză se repetă de obiceiu pentru ca auditorul să-şi întipărească bine în memorie cele două teme. Iată planul primei reprize:

I Enunțarea temei principale.

II Un divertisment care duce spre tonul de cvintă (dominantă).

III In tonul nou de cvintă se prezintă al doilea motiv.

IV. Un nou divertisment.

V. Coda (încheiere).

A doua repriză poate începe în mai multe feluri. Aici compozitorul își poate permite libertăți, se poate hazarda în tonalități cât mai depărtate, dar gândul lui trebuie să rămână veșnic obsedat de o reîntoarcere la subiect, care se cere expus din nou în același ton. Al doilea motiv își face apariția. Urmează un divertisment, și o încheiere concludentă în tonalitatea principală. Creatorul sonatei este Ph. Emmanuel Bach. Sonata nu a fost inventată de el. Forma sonată a luat naștere grație strădaniilor multor generații de compozitori. Inaintea lui Ph. Emm. Bach, Ita ienii aveau „sonata da chiesa" și „sonata da camera". Bineînțeles că planul fix al întâiului allegro de sonată a fost modificat de compozitorii cari au venit după Bach.

Bunăoară repriza doua a fost compusă nu la tonul de cvintă, ci într'o tonalitate depărtată. *Andantele unei sonate* poate fi de mai multe feluri. Poate fi o temă cu variațiuni, poate fi o simplă frază calmă de legătură, sau o romanță cu diverse expuneri ornamentale și bogat armonizate. Andantele e ca o oază după o călătorie. Spiritul se odihnește auzindu-l, pentru ca, având puteri noui să ne avântăm spre Final.

Forma cea mai des întrebuințată în finaluri este Rondoul. Piesele secundare, menuetul și scherzo-ul le cunoaștem. Expresia scherzo vine dela cuvântul italian scherzare care înseamnă a glumi. Natura scherzo-ului este întotdeauna spirituală, facilă. E ca și menuetul, în 3 timpi, dar cântat într'o mișcare mai vie. Intermezzo nu cuprinde un plan precis.

In sonate, intermezzo-urile au rolul de a distra,

de a schimba o clipă decorul sonor. Există și sonate neregulate. Unele încep cu adagio. Altele în final readuc motivele primei părți. Altele se construiesc în o singură parte. Intre planul simfoniei și al sonatei sunt mari apropieri.

CUNOȘTINȚE UTILE ȘI RECAPITULARI

Muzica la Greci era legată de poezie și dans. Cântecul era subordonat poeziei. Gamele grecești cuprindeau tot șapte sunete ca și ale noastre, dar ele permiteau multe schimbări. Gama fundamentală a Grecilor era gama doriană cu două semitonuri, începând dela mi și coborînd până la mi. Muzica greacă era omofonă, ca orice muzică veche. In cor, Grecii cântau la unison sau la octavă.

Instrumentele lor erau:

Lyra, ghitara cu șapte coarde.

Aulos (un fel de oboi).

Syrinx (un fel de flaut a lui Pan, adică naiu).

Muzica bisericii creștine derivă din muzica greacă. Cântecul gregorian era omofon. Ritmul cântecului gregorian se adapta cuvintelor. Fiecare silabă corespundea unei note sau unui grup de note. Vechea tradiție se pierdu, și apare „cantus planus" unit, fără ritm, unde aceeași valoare era atribuită tuturor notelor.

Spre sfârșitul secolului al XI, se dublează o voce la cvintă. Apare diafonia. Diafonia e începutul polifoniei. Polifonia începe în Anglia prin așa numitul „faux-bourdon". El consistă într'o serie de terțe și sexte paralele suprapuse cântecului gregorian.

Cea mai importantă descoperire e însă „discantus". El înseamnă: unei melodii nu-i suprapunem aceeași melodie transpusă, ci o altă melodie care urmează *un drum contrar* melodiei principale, dar ale cărei note sunt consonante una câte una acesteea. Déchantul vechi era la două voci. Vocea care urmărea cântecul gregorian sau „cantus firmus" se

numea tenor, adică era conducător: Cea de deasupra se numea discantus, care capătă până la urmă numele de supremus (vocea cea mai înaltă). Supremus a devenit soprano.

Trubadurii sau truverii reprezentau muzica profană, homofonă, față de muzica polifonică, savantă.

STILUL INSTRUMENTAL

Stilul instrumental se caracterizează printr'o mare mobilitate, și prin întindere, calități pe care vocea nu le poate avea. Polifonia și progresul în fabricarea instrumentelor a favorizat desvoltarea lui. Instrumentele cu claviatură contribuie la creiarea acestui stil. Orga în primul rând. Englezii compun la virginal, (un fel de clavecin) o mulțime de piese. Sunt compozitorii Bird (1528-1623), Iohn Bull, și Orlando Gibbons. Claveciștii francezi urmează drumul deschis de englezi.

CLASICISMUL MUZICAL

Ph. Emmanuel Bach, unul din fiii marelui Sebastian Bach, a scris muzică în stilul galant al epocei sale; adică stilul său era plin de zorzoane, de ornamente, așa cum erau și costumele încărcate ale gentilomilor de odinioară. Melodiile lui Emmanuel Bach sunt bine scrise pentru instrumente (clavecin) dar le lipsește căldura, sentimentul.

Spre sfârșitul secolului al 15-lea muzica instrumentală ia o mare desfășurare. Se înghebează orchestra. Vocile sunt mânuite conform contra punctului desvoltat. Notația este rațională. Timbrele instrumentelor sunt variate, armonia capătă aripi. Epoca primitivă tinde spre o iluminare pe care o dau clasicii.

In clasicism iau parte, ca la un concurs al geniului omenesc muzical, trei mari școli: franceză, germană și italiană. Germania urmează linia contrapunctiștilor. Realizările Germaniei sunt mai filosofice, mai abstracte, mai pline de profunzime. Italia dă prioritate factorului melodic. De aici și caracterul compozițiilor italiene: grațioase, cantabile, ușoare. Franța e preocupată mai ales de sinceritatea gândirii muzicale, de respectul formei și de natura emotivă a muzicii, legată de natură și om. De aceste trei școli se leagă clasicismul.

Școala germană clasică este cea mai solidă dintre toate. In fruntea clasicismului german stau păzitori doi arhangheli ai muzicii, părinți ai polifoniei: I. S. Bach și Haendel.

Nu ne vom ocupa aici de viața calmă a lui Bach închinată familiei, studiului și slujbei divine și nici de analiza operelor sale. Bach e un gigant al muzicii. Oricine aude o lucrare de Bach e sgudu't, ori înfiorat, până în fundul sufle ului. El unește inspirația cu știința de a compune după legi fixe. Bach e o quintesență a secolelor trecute și viitoare. Polifonia lui aparține Evului Mediu, dramatismul îl apropie de sec. al 17-lea italian, iar eleganța, gustul de descripție și ornamentație îl înrudește cu secolul al 17-lea francez. Totodată Bach prin arta lui grea, încărcată și puternică pregătește drumul lui Beethoven și Wagner.

Spre deosebire de viața lui I. S. Bach, viața lui Haendel e mai mondenă, mai liberă. De accea și caracterul operii lui e mai plăcut, mai senin. Bach și Haendel au fost contimporani, dar lucrările lor diferă. Goethe, auzindu-l pe Mendelssohn cântând o uvertură de Bach a spus că, „i se pare că vede un cortegiu de mari personagii, îmbrăcate în costume fastuoase și coborînd pe trepte măreț. Nu există o părere mai greșită decât aceasta. Goethe a fost un mare poet, dar greșea ori de câteori era vorba de muzică. Muzica lui Bach e lipsită de fast teatral. Ea este de natură interioară. Prin sunete, Bach se mărturisește.

Haendel scrie pentru mulțime, pentru curte,

pentru teatru. Muzica sa ridică sentimentele maselor populare. Haendel e mai simplu şi mai luminos... Bach pare un val uriaş de gândire muzicală, din care se împart curente până şi în muzica actuală. Această muzică modernă e dominată de romantism. Ori tocmai muzica romantică, reprezentând latura omenească, a muzicii, e supusă fluctuaţiei, modei şi schimbărilor. (Spalding).

Bach nu se mişcă decât în zone de ideologie universală. Dealtfel Schumann spunea despre Bach: muzica îi datorează lui Bach ceea ce o religie datorează fondatorului ei.

CONCERTUL

Spre deosebire de allegroul sonatei, împărţit în două reprize, unde prima se repetă, allegroul de concert se împarte în trei reliefuri solistice, precedate de răspunsurile întregei orchestre. Concertul se scrie pentru instrumente de solo, acompaniate de orchestră. Sunt concerte pentru un instrument, două trei şi patru. Acest gen de muzică instrumentală a luat naştere în Italia, în secolul al 17-lea, când se scriau concerte de vioară pentru a răspândi faima viorilor din acea vreme, datorită constructorilor din Cremona şi Brescia.

Concertul cuprinde un andante asemănător aceluia din sonată şi un Final, de obiceiu în formă de Rondo, întrerupt de „tutti", adică de ansamblul orchestral. In final apare o „cadenţă", unde străluceşte executantul. Cadenţa se poate scrie de alţi compozitori: în cadenţă recunoaştem temele concertului. Sunt concerte care au cadenţa scrisă chiar de compozitor, şi contopită cu însuşi concertul (de Beethoven în mi bemol). In concertul de Beethoven în mi bemol, cadenţa e aşezată la început.

MUZICA ŞI ANIMALELE

Intre muzică şi animale au fost relaţii strânse dela începutul lumii. Să ne refugiem în mit şi să

căutăm adevărul acolo. Puţini dintre dv. ştiu care e legenda lyrei. Unii nu au văzut-o decât desenată, ori ţinută de Apollon în mână. Lyra e simbolul poeziei şi al muzicii.

Pentru fabricarea lyrei, fabula ne spune că a fost nevoie de o carapace de broască ţestoasă şi de intestine de bou. Privind spre genealitatea legendelor elene şi latine, vedem că personagiile miturilor au fost animalele. Divinităţile muzicale, sirenele, tritonii, faunii, sunt o mixtură de om şi animal.

In animale se găsesc tendinţi spre armonii superioare. Cu preţul vieţii lui, animalul moare numai ca să scoată un sunet. E lebăda... Dar ce alteva este Pan decât o sinteză de om şi animal, de cântec şi brutalitate?

Muzica Grecilor, a Romanilor şi Francilor era încredinţată instrumentelor din familia cornutelor, adică materialului procurat de coarne de vită, sau de colţi de elefant.

Apropiindu-ne de timpurile moderne, constatăm ca animalele joacă un rol principal în muzică. In secolul 15 şi la începutul secolului 16, compozitorii cari încercau să-şi exprime pasiunile, adică în epoca de despărţire dintre muzica profană şi bisericească, caută să imite animalele. Vedem în adevăr că în prima perioadă a compozitorilor francezi, în timpul lui Jennequin, Costeley, compozitori cari coincid cu „Pleiada" literară, atât în lucrările instrumentale cât şi în cele scrise pentru voce se urmăreşte imitarea cântecelor animalelor sau evocarea lor. Secolii 17-lea şi 18-lea francez au fost pe deantregul supuşi zodiei păsării. Piesele scrise pentru harpsicord, ori clavecin, poartă numele: Privighetoarea, Rândunica, Cucul, Turturica, Găinile, Chemarea păsărilor, toate scrise de Couperin, Daquin, Dandrieu, Rameau.

Nu e vorbă însă numai de titlurile bucărilor compuse, ci chiar de conţinutul lor. Natura ornamentală a lor, agrementele, trilurile, vocalizele, ce

sunt altceva decât intenţii de a imita pasările?

Dacă în epoca marilor clavecinişti francezi pasărea e în stimă, în timpurile romantice nu mai întâlnim nicio aluzie la adresa acestor încântători prieteni. In cele cinci sute de melodii ale lui Schubert şi în cele două sute ale lui Schumann abia găsim câteva amintitoare de păsări şi anume: Gargăriţa de Schumann şi Cioara de Schubert.

In afară de melodii, în muzica simfonică romantică nu găsim aluzii la animale, decât întâmplătoare: In Freischutz de Weber, în Flautul Fermecat de Mozart şi Anotimpurile de Haydn. In epoca romantică nu cântecul animalelor ne este redat, ci dorinţele, speranţele. Omul este în planul întâi. Această concepţie romantică a utilizării animalului persistă şi în secolul al 19-lea. Prin melodiile lui Chausson, Emm. Chabrier, şi prin compoziţiile lui Ravel, se trece dela romantismul egoist uman la descrierile minuţioase ale animalelor şi la introducerea unui element nou, variat şi seducător în muzică: elementul ironic şi comic. Nu vrem să trecem cu vederea omagiile aduse animalelor de către Schumann în sugestiva lucrare pentru pian „Les Papilions" şi de către Liszt în Sf. Francisc vorbind păsărilor.

In secolul al 19-lea, un mare muzician răscumpără nedreptatea făcută animalelor. Acest om este privit de obiceiu cu un legendar, ca o zeitate de neatins. Totuşi el a fost mai milos decât toţi muzicianii dinaintea lui. Este Richard Wagner. Poate nici un muzician nu a utilizat mai multe animale ca Wagner. In fiecare dramă muzicală a lui Wagner, vedem cum apare şi dispare câte un animal. Dacă e vorba de Lohengrin, apare lebăda. Porumbeii apar în Parsifal, păsările pădurii în Siegfried. In Walkiria e calul. La douăzeci de ani după Wagner, animalul capătă în muzica franceză roluri sentimentale, comice ori pitoreşti.

Două lucrări ale lui Em. Chabrier poartă numele humoristic de Pastorala Răţoilor şi Balada Porcilor roz. In „Carnavalul animalelor" de St. Saëns, o nuanţă ironică trece peste descripţia fraţilor noştri mai neevoluaţi.

După Wagner şi Chabrier, s'a deschis par'că o imensă poartă prin care în muzică trece toată Arca lui Noe. Nu există muzicant care să nu fi fost tentant de animale în compoziţiile lui. Fauré scrie „Le Papillon" Gabriel Pierné „Balenele". Singur Debussy scapă de ispită. In afară de ariile din actul al II-lea al lui „Pelleas" şi de porumbeii din actul 4, nu există decât trei exemple de animale în toată opera lui Debussy. Sunt „Poissons d'or", „Les chevaux de bois" şi „Elefantul" din suita pentru pian „Children's Corner". Aşa dar în muzica franceză vom căuta la alţi compozitori evocarea animalului viu. In Praznicul păianjenului de A. Roussel, balet, ni se descrie viaţa unei insecte. E o capod'operă, de spirit, observaţie şi descriere sonoră.

Alţi compozitori au cântat animalele cu o egală pasiune. L. Durey evocă dromaderul, şarpele şi purecele. Francis Poulenc unul dintre cei mai înrestrati compozitori contimporani, a scris „Le Bestiaire"..

CLASICISMUL VIENEZ

Adevărata muzică clasică nu e propriu zis germană, ci vieneză, austriacă. Austria fiind între Germania şi Italia şi suferind influenţele amândurora, fuzionează cele două arte, îmbinând scolasticul şi rigidul Germaniei, cu spontaneitatea frivolă a Italiei. Simfonia lui Haaydn şi Mozart e un exemplu al stilului grav polifonic german, întinerit de arta austriacă. Viena e un centru viu de muzică. Haydn, Mozart, Salieri, Paer, Cimarosa, Schubert, sunt fiii capitalei austriace, încetăţeniţi, ori adoptati. In acest mediu se naşte Beethoven. Când Haydn apare în muzică (1732—1809) această artă posedă un limbaj bine definit, şi o ştiinţă

exactă a construcției. Caracterele muzicei lui Haydn sunt următoarele:

1. Bogăția, sponeitatea melodiilor strălucitoare. Acest fapt se datorește naturii croate a compozitorului. Croația din sudul Austriei e un ținut bogat în dansuri și cântece populare. Haydn nu face nici un efort pentru a scrie melodiile: le poartă în el.

2. Preciziunea și claritatea în prezentarea ideilor muzicale. Această calitate se datorește inteligenței și naturii echilibrate a compozitorului. Simetria frazelor lui pare excesivă astăzi, când arta, în goana după complicații și inovări cerute de spiritul evolutiv modern, se depărtează de echilibrul formal.

Muzica lui Haydn e muzică pură. El nu ne comunică emoții. Interesul muzicii pure constă în desvoltarea sonoră, nu în sentimentele cari le căpătăm la audiție. Câte odată totuși, Haydn dă muzicii lui un anumit sens, imitând în simfonile sale cântecul privighetoarei, sau al cucului, descriind zorii zilei. Dar totul e doar o schițare tematică, de oarece desvoltarea simetrică acopere cu logica ei aceste semnificații descriptive și poetice. Muzica lui Haydn e grațioasă și senină. Poezia, acolo unde se găsește, e fără mister, fără tristețe, fără ironie. E o poezie sănătoasă, burgheză, prozaică. Dacă Haydn e înainte de toate un simfonist, Mozart e un compozitor atras de muzica de teatru. „Dorința mea cea mai vie este să compun pentru teatru", a declarat Mozart. Mozart nu se inspiră ca Haydn din muzica populară. Melodia este prelucrată, totuși efortul nu se observă. El are o personalitate mai lucidă. Imaginația e mai vie. Mozart ocolește repetițiile, iar melodia rămâne toată vremea expresivă. Caracterele mai importante ale muzicii lui Mozart sunt:

1. O mai mare varietate ritmică, eliberată de melodie. 2. fuziunea diferitelor părți ale unei mișcări devine la Mozart mai naturală. 3. In vreme ce la Haydn tema este în mod obișnuit expusă de o voce superioară, la Mozart melodia apare la orice voce, și în același timp acompaniată de admirabile imitații. Mozart nu aduce nici o schimbare construcției muzicale stabilte de Haydn. Singura lui contribuție mai importantă în materie de formă instruinentală este perfecționarea construcției concertului pentru pian..

INCEPUTURILE MUZICEI DRAMATICE

Spre 1600 are loc în muzică o revoluție. Apare un gen nou numit *operă*, gen care lasă în umbră polifonia secolului al 15-lea și al 16-lea. Muzica bisericească și muzica instrumentală sunt invadate de un stil muzical, de stilul dramatic. După unii autori competenți, ca Romain Roland, începutul secolului al 17-lea, în Italia se reprezentau deja piese cântate și întretăiate de intermezzi muzicali. Erau reprezentațiile sacre, iar în secolul al 16-lea „comediile latine" și „reprezenetațiile à l'antica". Incepând din 1554, se cântă Pastoralele, care delectau auditorii cu coruri și intermezzi.

Apariția operei nu înseamnă însă dramă întovărășită de cântec. Această dramă exista și în Evul Mediu și în epoca Renașterii. Pastoralele de care am amintit mai sus, nu aveau nimic dramatic în ele. Erau cântece sau madrigale. Opera nu putea exista fără descoperirea technicei de scenă, a dialogului și a jocului de pasiuni tradus prin sunete. Tradiția polifonică care punea toate vocile pe același plan era o piedică stilului dramatic. Spre sfârșitul secolului al 16-lea, madrigaliștii italieni (madrigalul e o piesă galantă în 4 sau 5 voci) întrebuințează armonii libere, introduc cromatismul, disonanța.

Acordul de septimă dominantă deschide și el orizonturi noui. Drama muzicală modernă se datorește Florenței prin imitare de tragedii antice, și prin punerea în valoare a unui cântăreț, a unui solist. Caccini și Iacopo Peri,

urmând principiile lui V. Galilei, renunță la polifonie și caută să vorbească prin muzică.

Noul stil dramatic este dus la un succes definitiv grație compozitorului Monteverdi (1568—1643). Monteverdi nu mai consideră muzica drept o artă de împletiri sonore meșteșugite, ci modul de a exprima sentimentele omenești. El observase că înaintea lui nu se tălmăcise muzical decât tristețea și liniștea. După Monteverdi, muzica era capabilă să exprime și ura și mânia, și pasiunile violente. Datorită acestui genial inovator, apare în muzică mișcarea agitată, spre deosebire de ritmurile calme întrebuințate înaintea sa. Intre Wagner și Monteverdi sunt mari analogii. Ca și Wagner, Monteverdi caută armoniile rare. Dorește ca orchestra să nu fie văzută, ca să nu distreze auditorii și să nu acopere vocile. Monteverdi creiază tragedia muzicală pe care Gluck o continuă.

O adevărată furie de muzică dramatică pune stăpânire pe Europa. In Italia se cântă opere până și prin mânăstiri. Această formă de artă își începe și ea decadența. Opera era la început un spectacol care întrunea armonios invenția poetică, gândirea, stilul, frumusețea rimelor, farmecul muzicii, vocile și instrumentele, grația dansurilor, decorurile, costumele". (Gagliano, 1608).

Dar natura sensuală italienească distruge toate aceste minuni. Incepe o epocă de virtuozitate, când se aveau în vedere efectele vocale și luxul scenic. Opera se transformă în concert, cu recitative și arii lungi. Dăm aici o rețetă a unei opere de altădată: „Inainte de a compune un libret de operă (adică textul literar, poetic) poetul va cere directorului de teatru o explicație amănunțită unde să i se arate numărul scenelor care trebuiesc spre a fi intercalate în dramă. Dacă vor trebui ospețe, sacrificii, paradisuri, se vor înțelege cu mașiniștii spre a ști cu câte arii, monologuri și dialoguri să lungească scenele. După aceste exigențe, ne dăm seama la ce rezultate dezastruoase ajunge muzica de operă italiană.

ORATORIUL

E o operă religioasă. La început avea o formă teatrală, cântându-se cu decoruri, balet și muzică simfonică. Ia naștere la Florența, sub denumirea de „reprezentație sacră" și se menține până în 1566. Oratoriul propriu zis se datorește compozitorului Filippo de Neri.

Mai târziu, Carissimi scrie oratorii în formă de cantate de biserică, fără decoruri și costume. Acțiunea e povestită de un personaj care recită subiectul cântând. E recitativul.

Forma o duce mai departe, desăvârșind-o, Haendel și mai ales Bach, în „Patimile sale" după Matei și Sf. Ioan.

Ca oratoriu creștin ortodox de o superioară frumusețe, citățm pe d. Paul Constantinescu, autorul „Patimilor Domnului".

Liszt a compus și el un oratoriu: Christus, ca și Cesar Franck, compozitor francez, autor al „Fericirilor" („Les Beatitudes") precum și Edgar Elgar, compozitor englez (1857—1934).

OPERA IN FRANȚA

Inaintea Italienilor, Francezii aveau o pronunțată predilecție pentru spectacolele impresionante. Serbările, mascaradele, baletele, erau miezul distracțiilor de Curte.

Mazarin introduce opera în Franța. In 1647 el reprezintă la Paris un compozitor italian celebru, pe Luigi Rossi.

Lulli e însă fondatorul operii franceze, după cum Purcell creiază în Anglia opera națională. Lully excelează în muzica descriptivă. El însă nu e un colorist. Orchestrația lui este cenușie. Viorile cântă toată vremea. Lully a luat recitativul specific al Florenței, al lui Caccini și Peri, dar alungă „bel-canto"-ul, ornamentația vocală. Iată crezul lui Lully în privința recitativului: „doresc ca el

să fie făcut pentru cuvânt, vreau să se unească cu el". Graţie lui Lully„ în Franţa se creiază o tradiţie contrară operii italiene, sensuală şi sentimentală. Muzica lui Lully se adresează raţiunii, declamaţiei naturale.

MARELE CLASIC BEETHOVEN

Primele opere ale acestui colosal maestru al compoziţiei au fost scrise sub influenţa lui Haydn; totuşi chiar Haydn simţea că elevul lui îi fuge printre degete. E deajuns să cântăm chiar primele sonete ale lui Beethoven, ca să ne dăm seama de aceasta.

In ce constă această noutate faţă de Haydn? Beethoven ne dovedeşte că unitatea unei opere nu rezidă în construcţia exterioară, ci în unitatea de emoţie. El părăseşte ritmul monoton al lui Haydn. O îndrăsneală de profet creşte în opera lui. O credinţă a lui Beethoven era că muzica nu are misiunea de a legăna auditoriul într'o reverie somnolentă, ci din contra, să-i trezească conştiinţa spirituală. Indicaţii dese de nuanţă abundă la fiecare pagină. Muzica lui Beethoven e prin aceasta, mai expresivă. Crescendourile duc la un pianissimo subit. Apar pauze lungi, sforzando-uri pe timpi slabi. Sunt inovaţii. In instrumentaţie, Beethoven tratează fiecare instrument în parte ca o făptură vie.

Opera lui Beethoven, muzicianul muzicianilor nu poate fi despărţită de pasiunile oamenilor, de suferinţele şi de luptele lor interioare. El e departe de muzica senină şi pură a divinului Mozart. Beethoven nu e numai un artist prodigios. E şi un om, o nobilă figură a umanităţii. El şi-a proiectat tot sufletul său în muzică, încât, atunci când o auzim, tresar în noi sentimente secrete. Nu a fost om mai persecutat de soartă ca Beethoven. Nimeni nu a suferit ca el. Viaţa sa e un roman mişcător.

Ca la toţi artiştii, găsim la Beethoven o epocă de imitaţie, când ucenic fiind (al lui Haydn) întrebuinţează technica artei dinaintea lui. Şi el îşi caută drumul, considerând muzica drept o artă agreabilă şi utilă. In mijlocul Vienei seducătoare şi a vieţii mondene duse în tinereţe, el vede în muzică un mijloc de a câştiga bani. E mândru că poate procura caselor de editură lucrări. Iată ce scrie B. lui Wegeler:

„Compoziţiile mele îmi aduc multe parale şi am mai multe comenzi decât doresc".

Beethoven compunea pe atunci o muzică uşoară, care luată în ansamblu nu e superioară muzicii lui Haydn şi a lui Mozart Totuşi, personalitatea compozitorului străbate, făcând să se simtă geniul. Spre anul 1802, adică la 32 de ani, izbucneşte în viaţa titanului muzicii o criza fizică şi morală. Surditatea care-i ameninţă de mai mulţi ani se agravează subit. Beethoven încearcă mai întâi să înşele pe alţii, să se înşele pe sine. O face pe distratul, pe zăpăcitul, ca să nu se observe că e surd. Răul e însă necruţător. Nimic nu e mai tragic decât spectacolul unui om de geniu luptând cu destinul nemilos. Să ni-l închipuim dirijând ultima lui simfonie. La pupitru, întors cu spatele spre sală el nu ştie ce se petrece în public. Una dintre cântăreţele de pe scenă îl ia de mână şi îl întoarce spre publicul în delir Atunci gigantul Beethoven, surdul nefericit începe să plângă ca un copil.

Spre anul 1802, se îndrăgosteşte de Giulietta Guicciardi. Crede că a găsit dragostea, dar s'a înşelat. E o cochetă. Aceea, care a inspirat celebra sonată, „Clair de lune" îl părăseşte pentru un aventurier.

Bolnav, infirm, trădat, lovit în suflet şi trup, Beethoven încearcă să moară. Salvarea o găseşte tot în artă. In celebrul lui „Testament din Heiligenstadt" el declară: „Numai arta m'a susţinut. Mi se părea imposibil să

părăsesc lumea înainte de a produce tot ceea ce simțeam că trebuie să fac". Muzica îi ține loc de sănătate, distracție, dragoste și plăceri. „Dar arta aceasta nouă nu mai seamănă cu arta făcută până atunci. Nu mai era muzică făcută pentru divertismentul amatorilor și pentru aprovizionarea editorilor. După cum spune criticul Chantavoine, separat de lume, printr'un zid, în fiecare zi mai gros, respins de Giulietta, el încredințează artei bucuriile și durerile lui". Această perioadă poate fi numită „perioada lirică" a lui Beethoven. Pe atunci el spunea: „ceea ce am în inimă trebuie să iasă la iveală. Pentru asta scriu".

De acum înainte fiecare criză sufletească își găsește un ecou în opera lui. Vom da câteva exemple. Sonata „Appasionata" e compusă în epoca logodnei lui cu Teresa von Brunnswick, în Mai 1806. Căsătoria nu a avut loc. Beethoven e totuși fericit. Cine va citi corespondența din acea vreme își poate da seama de asta. Titanul atinge sublimul artei, de o supraomenească elevație. Până la urmă, muzica nu mai este expresiunea lirică a unei personalități, ci un fel de lume ideală, de religie. Spre a ajunge la această revelație superioară, artistul trebuie să lupte. Din acest sbucium de fiecare zi se naște muzica nouă cari îl duce la „bucurie prin suferință". Fiecare operă a lui Beethoven e zămislită în durere. Chantavoine ne spune că Beethoven și-o smulgea din inimă. El cânta, striga, imita orchestra, bătea măsura cu piciorul și pumnii. Părea într'o halucinație, posedat de un demon, sau de un zeu. Locatarii îl credeau nebun Prietenul său Schindler declara că fața lui Beethoven era atunci descompusă și că sudoarea îi curgea pe față. Pe stradă, titanul ieșea cu însemnările lui, cu schițele compozițiilor. Ștergea plimbându-se, la hazardul inspirației și a sugestiilor dictate de făptura lui chinuită. Nu se mai sinchisea dacă muzica lui se putea executa sau nu. „Crezi că eu

mă mai gândesc la o vioară când Duhul îmi vorbește și eu scriu ceea ce îmi dictează?" scrie P. unui prieten.

Din punct de vedere technic, compozițiile lui Beethoven sunt mai cerebrale, mai metafizice decât o cere muzica făcută pentru ureche. Arta lui e pentru spirit. E supraomenească, e ascetică. In sonatele lui pentru vioară și în cele pentru pian strigă dorința de dragoste și bucurie, suferințele inimei lui dezamăgite. Emoția aduce lacrimi la marginea pleoapei și o contracție ne strânge pieptul când le auzim. Un alt semn al artei adevărate cred că nu poate exista...

CONCERTELE LUI I. S. BACH *(pentru pian)*

Concertele pentru pian ale lui Bach nu sunt lucrări originale. Ele sunt transpuneri ale compozițiilor unor alți maeștri. Acest fapt pare uimitor când ne gândim la cantitatea imensă de muzică lăsată de marele Cantor din Leipzig.

In adevăr, Bach a compus: două sute de cantate pentru orgă, orchestră, cor și soliști, nouăzeci de Preludii de Coraluri p. org., 48 preludii, 48 fugi, Liturghia în si minor, suite, partite, etc.

Cum a fost oare posibil ca Bach să mai aibă timpul și să privească și prin lucrările altora? Și totuși, prin muzee se păstrează cu piozitate liturghii de Palestrina, toccate de Frescobaldi, concerte de Corelli, copiate toate migălos de propria mână a lui Bach!

Se spune că Bach iubea muzica altor compozitori pentru a stimula propria lui muzică. Adeseori înainte de a improviza la orgă (despre improvizație vom vorbi într'un capitol viitor) el trecea cu ochii prin câteva măsuri dintr'un autor oarecare. Bach transpune pentru pian 16 concerte d Vivaldi Corelli și alți compozitori. Care era scopul acestor transcrieri? Unii susțin că acesta era un procedeu de a învăța dela

ei. De exemplu Vivaldi, violonist în orchestra curţii din Darmstadt, foarte cunoscut şi apreciat în Germania, îi putea servi ca o călăuză muzicală. Totuşi Bach transcria şi piese datorite unor compozitori mediocri, cum a fost prinţul de Weimar. Transcripţiile lui Bach nu menajau ideea principală a compozitorului. După câteva măsuri, Bach se avânta pe un drum personal, pe urmă revenea la original, apoi iarăşi îl părăsea. Sărea părţi întregi, adăuga altele. La sfârsit, transcripţiunea lui Bach era abia o jumătate din original, sau de două ori mai lungă. Iată motivul pentru care noi putem considera aceste transcripţiuni ca şi nişte opere originale.

Concertele lui Bach diferă de concertele moderne. La compozitorii epocei noastre rolul principal îl deţine solistul, orchestra rămânând pe planul al doilea. Cum solistul îşi asumă o misiune importantă, compozitorul îi oferă posibilitatea de a-şi manifesta arta într'un mod strălucit. Astfel, concertele pentru pian-vioară, violoncel şi alte instrumente au luat caracterul unei muzici pentru virtuoşi, când auditorii sunt impresionaţi de efecte, coloare şi sunete puternice.

Bach nu a scris nicio frază muzicală cu scopul de a obţine efecte şi de a servi succesul unui executant. Pe Bach nu-l interesa decât gloria muzicii. Iată de ce în concertele lui, solistul nu e decât o parte din orchestră. El nu e protagonistul acţiunei. Pentru acelaşi motiv, el transcria concerte de vioară pentru pian. Problema execuţiei solistului nu-l interesa aproape de loc. Pianistul executa pasagii destinate instrumentelor de coarde. Ceea ce admirăm în concertele de Bach e diversitatea emoţiilor evocate cu un relief plastic esenţialmente latin, şi într'o formă impecabilă.

MOZART ŞI MUZICA FEERICA

Aruncând o privire asupra istoriei artei muzicale vom simţi că muzica lui Bach e ca o arhitectură sublimă. Beethoven par'că sapă în stâncă închisori pentru făpturi cari îşi gem nenorocirea. Wagner ne conduce în ţinuturi cu monştri şi zei. Schumann visează la lumina lumii. Chopin nu mai părăseşte pianul, iar Debussy prinde ecourile naturii.

Numai atunci când apare Mozart, munţii, luna, închisorile, toate se risipesc. Totul ni s'a părut un vis. Un ţinut de feerie ni se aşterne în faţa noastră.

Cum era copilul Mozart? La întâia vedere, arăta trăsături fine, uşor răutăcioase, dar totuşi blânde. Se purta simplu. Era palid şi slab. Mozart a fost fiul unui muzicant al capelei episcopului din Salzburg. Tatăl lui Mozart avea toate calităţile şi toate defectele unui părinte. Şi bun, şi crud cu fiul lui. A impus fiului o viaţă monstruoasă de copil minune. Astfel i-a descoperit geniul. La şase ani, tatăl îşi plimbă copilul în turneu. Împrumutând bani dela proprietarul lui, la începutul lui Octomvrie, 1762, pleacă la Viena. Voiajul e plin de peripeţii. La vamă nici nu au mai fost controlaţi. Micul Wolfgang, (Wolferl) a cucerit dintr'odată pe vameş, îi arată clavecinul, îi cântă un menuet la vioară şi astfel trecu în Viena. Cei doi copii Mozart, Wolfgang şi sora lui,, Nannerl, îmbrăcaţi în costumul de copii ai epocii, (Nannerl în rochie de tafta albă brosată, Wolferl în haină de postav violet cu galon de aur pe margine) trec din salon în salon, aplaudaţi şi apărând în concerte unde figurau cei mai străluciţi artişti ai Vienei. Împărăteasa Maria-Tereza vrea să vadă pe cei doi copii minune. Wolfgang e luat pe genunchii ei, el îşi trece braţele împrejurul gâtului împărătesei, şi o sărută. După un an trupa Mozart pleacă într'un turneu în Europa. München, Stuttgard, Frankfurt... Succese şi bani, oboseală şi aplauze.

Copilul, numai de şapte ani, cântă concerte la clavecin şi piano, şi chiar piese ale marilor maeştri. Cântă concerte de vioară. Afişul din Frankfurt îl anunţă astfel pe Mozart: „el va cânta pe claviatura acoperită cu un postav. Intre altele, va numi de departe şi cu exactitate, notele şi acordurile date la pian sau de oricare alt instrument, clopote, sticle, ceasuri, etc. Deasemenea va improviza la orgă oricât timp i se va cere, şi în tonurile cele mai grele".

Aceste asa zise concerte erau adevărate spectacole de bâlciu. Goethe,numai de 14 ani, asistă la un concert. Cu 60 de ani mai târziu îşi aminteşte încă de Mozart, copilul minune încins cu sabie. In 1764 familia nomadă ajunge la Paris unde tipăreşte patru sonate. Dela Paris ia drumul Londrei. Acolo, Regina cântă din gură şi Mozart acompaniază. I se dă ca temă de improvizaţie cuvintele, „afetto" şi „perfido". Copilul se achită de minune. Exhibiţiile continuă toată adolescenţa.

Dar viaţa trage cortina peste festivităţi. După ce îi moare mama, se întoarce în Germania. La Salzburg intră iarăşi în serviciul umilitor al Arhiepiscopului. După o scenă penibilă, Mozart părăseşte această funcţie. La 25 de ani e liber. Mai are numai 10 ani de trăit. Sunt anii cei mai grei. Se căsătoreşte cu o fată săracă, Constanţa Weber. Opera Don Juan cade. „Wolfgang şi Stuntzi" sunt fără lemne. Dansează ca să se încălzească. La 35 de ani, aproape de moarte, are un strigăt de părere de rău pentru acest pământ plin de ingratitudine faţă de oamenii de geniu. Mozart scrie: „Sunt gata de moarte. Am terminat înainte de a mă fi bucurat de talentul meu. Şi totuşi viaţa e atât de frumoasă! Cariera mi se deschidea promiţătoare. Dar nu putem schimba destinul nostru; nimeni nu e stăpân pe zilele lui. Trebue să ne consolăm. Va fi cum va voi Providenţa. In această clipă, îmi termin cântecul meu funebru, pentrucă nu vreau să-l las neîncheiat". El s'a stins la 5 Decembrie 1791. La îmmormântare ningea amarnic şi

prietenii se împrăştiară. Constanţa Weber era bolnavă. Sicriul ajunse singur la cimitir şi a fost aruncat la groapa comună. Trupul lui Mozart nu a mai fost găsit.

In muzica de teatru a lui Mozart, planează o atmosferă supra naturală. Così fan Tutte, Răpirea din Serai, Flautul Fermecat cuprind lumi fermecate, feerice. Dealtfel „Flautul Fermecat" nu e altceva decât o nuvelă, o legendă cu zâne şi spirite, prelucrată de libretistul Schikaneder. Legenda e luată dintr'o colecţie a poetului Wieland, intitulată „Djinistan". Prinţul Tamino a salvat din ghiarele unui balaur graţie celor trei doamne din slujba Reginei Nopţii. Păsărarul Papageno e prezentat prinţului ca salvatorul lui. Cele trei doamne arată prinţului Tamino portretul unei frumoase principese, Pamina, captivă a vrăjitorului Sarastro. Tamino scapă după multe strădanii pe frumoasa Pamina. Libretistul transformă complet povestea, umanizând-o, punând în lumină valoarea prieteniei şi a iubirii.

Mozart s'a născut într'un oraş muzical. Salzburgul are 25 biserici cu clopote în freamăt etern. Oraşul mai avea o celebră orgă mecanică, cu mii de flaute, numită „taurul din Salzburg" şi unde Leopol Mozart figura printre compozitorii executaţi de organistul titular. Catedrala oraşului avea şase orgi. Uşile caselor aveau clopoţei pentru a înştiinţa de intrarea vizitatorilor. Poate că jocul de clopoţei din „Flautul Fermecat" e o reminiscenţă a copilăriei lui Mozart...

Am vorbit despre Mozart copilul minune. Sosind în Anglia, un doctor care-l ascultă cântând la clavecin nu poate crede că un copil e în stare să execute atât de frumos. In Viena, la Schoenbrunn, copilul Mozart se împiedică în sabie şi lunecă pe parchetul lucitor înaintea familiei imperiale. O fată tânără îl ridică. E Maria Antoaneta. Ridicat, Mozart îi spune:

— „D-ta domnişoară eşti mai bună decât celelal-

te. Pentru asta am să te iau în căsătorie când vom fi mari amândoi".

SCHUBERT ŞI MOZART

Pentru scurtimea vieţii lor, aceşti doi artişti pot fi comparaţi. Mai pot fi comparaţi pentru sărăcia lor. Mozart murea de foame şi Frantz Schubert nu a lăsat nici el nicio moştenire. Fecunditatea creatoare îi apropie de asemeni. Amândoi sunt de alt fel muzicianii iubirii. La 15 ani, Mozart întrebă pe toată lumea „Mă iubeşti"? Pentru cine vrea să scrie o istorie a muzicei, ar putea spune că Mozart reprezintă graţia secolului al 18-lea, Beethoven furtunile Revoluţiei, iar Schubert perioada calmă, burgheză, a Restauraţiei. Beethoven nu a fost un Vienez propriu zis. Era mai mult un oaspete trecător. Beethoven a rămas toată viaţa un fiu al Rhinului. Când a murit, ultima lui dorinţă a fost ca să bea nişte vin de Rhin. Simbolică dovadă a filiaţiei sufletesti.

Mozart şi Schubert sunt adevăraţi fii ai Austriei, ai Dunării surâzătoare, albastre, romantice, care nu curge spre Nord, ci spre ţările cu soare, spre Orient... In toate melodiile lui Schubert recunoaştem vocile pădurii vieneze, reflexul unei străluciri italiene. Această influenţă italiană e prezentă în toate lucrările vieneze, dela Mozart la Richard Strauss. Poetul Hoffmansthal defineşte astfel muzica vieneză: „Caracterul muzicei vieneze e un rafinament fără exces, bucuria şi veselia „Messelor" lui Haydn, un suflu slav, o strălucire italiană în mijlocul unui profund germanism, dar un germanism fără nostalgie şi unde măreţia nu este titanică". Aceasta este şi diferenta între Germania de Nord şi Germania de Sud. Nordul este rece şi lutheran, Sudul e catolic, scăldat de graţie romană, de aceeiaşi blândete care a inspirat şi pe barzii francezi ai Pleiadei.

In toate melodiile lui Schubert există un

suflu slav. Il găsim şi în ariile lui Mozart Nu trebuie să uităm că marea câmpie a Moraviei e foarte aproape de Viena, unde se aud aceleaşi teme muzicale din Polonia şi Rusia. Când Beethoven a scris ultimele lui cuartete slave, el nu s'a deplasat prea departe ca să asculte temele. Coşarii slovaci le fredonau pe strazile Vienei. Mozart la Praga ascultă cum cântau slujnicele. Geniul lui prindea esenţa nepieritoare a motivelor slave auzite.

GLUCK ŞI OPERA FRANCEZA

Un compozitor bătrân a făcut o infuzie de viaţă nouă muzicei dramatice franceze. Gluck avea mai bine de 60 de ani când a sosit la Paris. Maria Antoaneta l'a primit cu o imensă simpatie, pentrucă Gluck părea tânăr datorită geniului său. Sosea din Viena, după o îndelungă celebritate. Visul lui Gluck era Parisul, pe care dorea să-l cucerească. Aici descinse în 1773. Marele Rameau murise de 9 ani. Torţa muzicei dramatice o ia Gluck din mâna lui Lully. Dacă Rameau e graţios şi briliant, îi lipseşte însă căldura în episoadele sentimentale. Lully, deşi măreţ în recitative, deşi pompos şi cu armonii rigide, trădează o natură puternică, nervoasă. înflăcărată. Gluck avea o mare admiraţie pentru Lully. Când auzi pentru întâia oară operele lui, simţi o puternică impresie ca şi cum o lumină s'ar fi făcut în sufletul lui. Se hotărî să aducă o reformă, mai întâi operei italiene şi apoi celei franceze. Deşi german de obârşie, Gluk era în realitate un compozitor italian. După ce a stat 6 ani la Praga, unde domnea arta italiană, veni la Viena. Apoi ajunse la Milano. Aici primi sfaturi dela compozitorul San-Martini. Scrie operă după operă.

Toate erau compuse în favoarea cântăreţilor adică perfect conforme tradiţiei italiene. Pentrucă Italia uitase lecţia lui Monteverde. Opera devenise acolo un fel de concert destinat aplauzelor. Virtuoşii vocii cântau în deliciile galeriei diferite nume-

re de jonglare a glasului. Acţiunea. eroică-amoroasă, fadă, se mişcă după necesităţile cântăreţilor. Dar toate acestea ce importanţă aveau, de vreme ce capriciile vedetelor erau satisfăcute?

Unii cântăreţi doreau să apară călare, coborînd încet din înălţimea unui munte. Dacă în rol nu-i plăcea ceva, modifica după gustul lui. Compozitorul, libretistul şi publicul trebuiau să accepte. Paul Landormy scrie că „sopranistul" rămânea în scenă mâncând portocale sau bând vin de Spania fără ca să asculte replicile partenerilor şi fără a se sinchisi de acţiune. Cât despre public el juca cărţi şi mânca îngheţată în loji, neîntorcându-se spre scenă decât atunci când auzea o bucată favorită sau un cântăreţ de succes. S'a ajuns la această întristătoare situţie datorită adulării cântăreţilor numiţi „castraţi". Ei erau educaţi muzical din copilărie şi ajungeau la o perfecţie vocală prodigioasă. Castraţii invadează teatrele, bisericile unde au succese de neînchipuit, creind acea artă numită „bel canto" care înfloreşte în Italia până la finele sec. al 18-lea. Cântecul are prioritate asupra muzicei înseşi. Marii seniori, prinţii, se certau plătind sume colosale pentru a căpăta în serviciul lor pe aceşti „oameni-păsări".

Vanitoşi, castraţii făceau legea muzicii. In operele interpretate, ei intercalau bucăţi străine de lucrare ca să-şi pună în valoare trilurile, şi meritele lor particulare. Sunt multe anecdote cu privire la castraţi. Farinelli, cel mai ilustru dintre toţi, îşi puse în cap într'o zi că să nu cânte decât o singură notă. Luând o respiraţie lungă, el emise, un sunet pur susţinut multă vreme, modelat în crescendo, descrescendo, până când auditorii înebuniră de plăcere. Cu acest unic sunet, teatrul realiză reţete uimitoare.

Ne închipuim cât de mult suferă Gluck din pricina acestei stări precare a muzicii. O dorinţă nemăsurată de a schimba totul îl cuprinse. Gluck voi să suprime tirania vocii, şi să readucă în

teatrul liric raţiunea şi adevărul. Cele două reforme care se impuneau erau aşa dar următoarele: In Italia, să libereze opera de cântăreţi şi să-i redea simplicitatea şi pateticul fără de înfloriturl, iar în Franţa să anime declamaţia ţeapănă a lui Rameau şi Lully, făcând să circule în ea un melos magic, un farmec poetic. Gluk doreşte ca drama să fie simplă ca şi muzica. Pentru aceasta el are predilecţie pentru subiectele tragediei antice. In opera lui Gluck, sentimentul, pasiunea, înlocueşte plăcerea pur intelectuală a declaraţiei. Cele trei mari biruinţe ale lui Gluck în Franţa sunt operele Ifigenia în Aulida, Orfeu şi Alceste. Un alt mare viciu al poemelor de operă franceză era monotonia. Personagiile vorbeau şi gândeau la fel.

Pe urmă baletele. Acţiunea libretului era continuu întreruptă de rigaudon, passe-pied, tambourin, muscte. Aceasta îl face pe Grimm să spună: „Opera franceză e un spectacol unde toată fericirea şi nefericirea personagiilor o vezi în dansul din jurul lor" J. J. Rousseau confirmă: „dacă prinţul e vesel, iai parte la bucuria lui şi dansezi. Dacă e trist, e înveselit prin dans. Cele mai grave acţiuni din viaţă se fac dansând. Preoţii dansează, soldaţii dansează, zeii dansează, diavolii dansează. Se dansează şi la îmmormântare şi toţi dansează pentru orice" (Romain Roland).

Şi acum, părăsind pentru moment literatura. voiu expune pe scurt principiile reformei muzicale dramatice a lui Christophe Wilibald Gluck:

1) înlăturarea vanităţii cântăreţilor, a ornamentaţiei vocale inutile.

2) muzica trebuie să secondeze poezia, pentru a intensifica expresia sentimentului.

3) Uvertura muzicală devine un rezumat al acţiunii scenice.

4) Căutarea simplicităţii şi a claritătii.

După cum vedem, Gluck nu face altceva decât să urmeze adevărata şi vechea tradiţie franceză. Cerând ca muzica lui să fie simplă, compozitorul opi-

neazâ pentru o artă populară. Format la şcoala italiană, Gluck e un autentic melodist. De aceea el utilizează intervalele mici, evitând săriturile mari ale vechiului cântec francez. (Paul Londormy).

Ritmurile sunt mai precise, iar armonia e lipsită de rafinamentul lui Rameau. Gluck nu mai introduce balete în operele lui, cu toate că publicul le dorea. Atunci când e nevoie de balet, raţiunea lui de a fi e dictată de sensul acţiunii. Universalitatea muzicii lui Gluck se datoreşte şi naturii antice a subiectelor. Dealfel, singur muzicianul se lăuda că scrie o muzică bună pentru toate naţiunile, făcând să dispară ridicula deosebire a muzicilor naţionale.

ROMANTISMUL LUI BEETHOVEN

Remy de Gourmont a definit astfel romantismul: raţiunea predominată de sensibilitate. Pe plan pur muzical aceasta înseamnă supremaţia emoţiei asupra formei. S'ar spune la prima vedere că Beethoven scapă de clasificarea de mai sus. Dar aripile imaginaţiei sale ce fac ele altceva decât să-l ducă dincolo de disciplinele estetice riguroase? La începutul carierei sale, Beethoven era singurul dintre contimporanii lui care putea primi cu demnitate moştenirea muzicală din mâinile lui Haydn şi Mozart. Sonata, simfonia, cuartetul, concerto-ul de o severă dialectică constructivă, sunt pentru Beethoven prilejuri de răsturnări, de revărsări a unei profunde esenţe patetice şi a unei suferinţe umane fără hotare. Cuvintele lui Paul Valery se potrivesc admirabil lui Beethoven:

„El nu aruncă tot ceea ce e vechiu, pentrucă e vechiu nici noutatea pentrucă e noutate, ci consultă în el ceva etern actual". Forma sonată, hotărîtă de predecesorii titanului şi limitată de exigenţele convenţionale, devine pentru Beethoven cadrul unei drame sonore unde toate emoţiile pot pătrunde.

SONATA KREUTZER

Chiar titlul sonatei, dedicată lui Kreutzer deschide un orizont nou asupra tendinţelor instrumentale ale lui Beethoven.

Titlul tradus din italieneşte sună: „Sonata pentru pian şi o vioară obligată compusă într'un stil extrem de concertant". Mai întâi scrisese: „într'un stil extrem de strălucitor", dar după ce a şters această indicaţie a adăugat: „mai ales în maniera unui concert". Aşa dar dela început caracterul de muzică de cameră e absent din recomandaţia compozitorului, adică nu e o lucrare destinată să satisfacă gustul unei reuniuni intime. Se cere deci o virtozitate demonstrativă, ardoara unui temperament, şi o luptă muzicală, aşa cum cere legea unui concerto instrumental. Fiecare mişcare a sonatei are un caracter propriu şi e în contrast una faţă de alta. Rudolf Kreutzer dedicatarul sonatei a fost un profesor al conservatorului din Paris.

Sonata nu a fost scrisă pentru el, ci pentru un violonist mediocru, de o moralitate dubioasă, un fel de aventurier muzical, jumătate negru, jumătate ungur, numit Bridgetower. Fie că Bridgetower a denaturat textul adăugând o cadenţă, fie că s'a supărat cu Beethoven din cauza unei prietene comune cert este că titanul a şters dedicaţia. In 1804, Beethoven scrie editorului său, mirat de schimbarea dedicaţiei: „Kreutzer e un bun camarad care mi-a făcut multă plăcere atât cât a stat aici. Prefer simplicitatea cântecului său şi neafectarea manierelor sale, tuturor manifestărilor dezordonate ale virtuozului pretenţios". Cuvintele din urmă se adresau desigur lui Bridgetower. Totuşi nici noul dedicatar, Kreutzer nu a stimat cum se cuvine sonata. El a declarat că nu o pricepe şi nu a cântat-o niciodată.

CONCERTELE ROMANTICE. FR. CHOPIN ŞI FR. LISZT

Se spune de obiceiu despre concerto, că el este calul de bătaie al virtuozului. In adevăr, reputaţia şi aplauzele interpretului cresc datorită execuţiei eficace ale unui concerto.

La începutul formelor muzicale, compozitorul a fost un complice al executantului, care perfecţiona aparatura efectelor instrumentale aducătoare de succes. Această paradă de ambiţii tehnice creşte până la venirea lui Beethoven, care opreşte calul nărăvaş al concertărilor. După el începe iar un desfrâu al imaginaţiei, acel „stil vulcanic" al epocei romantice, când concertul e mai frumos ca niciodată. In această poziţie de găunoşenie instrumentală, el se menţine multă vreme. Publicul în loc să fie mişcat se minunează de virtuoşi. Totuşi, timpurile romantice sunt înobilate de apariţia unor capod'opere a genului, datorită pianiştilor Chopin şi Liszt. Amândoi primesc condiţiile convenţionale ale formei, cărora le imprimă expresia genialităţii lor.

Concertul în fa minor de Chopin apare în 1836 cu numărul de opus 21. Conertul în mi minor datează din 1830. Amândouă sunt influenţate de stilul concertelor de pian ale lui Hummel, un compozitor care exercită asupra tinerilor compozitori o mare înrâurire. Chopin era numai de 19 ani când l'a scris. Totuşi personalitatea lui se manifestă aici într'un mod excepţional. Expunerea celor două teme principale este alternativ încredinţată solistului şi orchestrei iar desvoltarea în proporţia unui conflict dramatic. Adagio-ul din concert este o romanţă instrumentală, o reverie unde Chopin şi-a închis o idilă de tinereţe, dragostea lui pentru o cântăreaţă, pentru Constance Gladkowska. Confidenţele lui Chopin asupra naturii sentimentate a muzicii sale sunt rare. Intr'o scrisoare a sa, găsim totuşi cheia acestui Adagio: „Tu vei vedea în manuscris un pasagiu însemnat cu o cruce, care îţi va vorbi despre o clipă de vrajă din viaţa mea".

Vrajă există în adevăr foarte multă în aceste pagini, totuşi străbat nelinişti prin acest cânt de privighetoare extaziată. E acolo unde orchestra ţine un tremolo şi pianul expune un recitativ întretăiat. Pe urma calmul se reîntoarce şi iluzia unei fericiri melancolice pluteşte în încheiere. Rondoul final are o natură dansantă. Sunt sugestii pitoreşti de vals sau mazurka, arabescuri perlate, unde pătrunde suflul patriotic în acente mişcătoare, plânsul discret pentru ţara lui depărtată.

Concertul de Chopin e întâiul stadiu al concertului romantic. Idealului virtuozităţii în sine, îi răspunde grija traducerii sentimentului personal. Căutările technice depind mai târziu de expresii sugestive. Onamentaţiei parazitare îi urmează o logică a elanului şi a melodiei. In loc de concertul împărţit în trei părţi independente una de alta şi fără altă legătură decât raportul clasic al tonalităţilor, Liszt creiază forma concerto într'o singură parte, unde fiecare episod devine consecinţa celuilalt. Liszt a arătat el singur cât e de nouă această formă. „Ea e personală şi e foarte justificată din punct de vedere constructiv. Teme comune întăresc ansamblul dramatic şi care se pretează la neaşteptate şi caracteristice transformări. Acesta e dealtfel şi programul poemului simfonic. Concertul în mi bemol de Liszt s'a cântat pentru întâia oară la Weimar în anul 1855. Liszt era la pian şi Berlioz dirija orchestra.

CLAVECINIŞTII FRANCEZI

In Franţa secolului al 17-lea şi în bună parte în secolul al 18-lea, muzica avea un fel amabil şi delicat de a fi. Caracteristica epocii era pompozitatea, oficialul. Literaţii epocii ascultă de legile etichetei Scudery, Voiture, Chapelain, cântă graţiile zeiţelor aristocratice, fără ca să simţim măcar un singur

moment prin cântecele galante, o emoţie cât de mică, o tulburare pasageră. E lesne de înţeles că muzica într'o societate atât de politicoasă, atât de excelentă, ar fi fost rău văzută dacă ar fi încercat să descrie şi altceva decât sentimente frivole, destinate distracţiei şi preţioaselor conversaţii mondene. Pe atunci muzica era o trecere de vreme nu o preocupare. Ea fermeca, nu tulbura. Domnea amatorismul. Nu existau virtuoşi. Fetele compuneau muzică pentru versurile lor, dovedind o bună educaţie primită. Pentru aceste femei frumoase, compozitori ca Rameau, Couperin, Daquin, Dandrieu compun piesele lor. Şi ei se supun acelor legi de usaj monden, de etichetă. Dovada cea mai precisă e că toţi compozitorii epocei Regelui Soare nu adnotau textele muzicale. Rameau lăsă compoziţiile libere de orice constrângere, pentru a nu stingheri pe executanţii mediocri, astfel că noi ne găsim de multeori în prezenţa unor ediţii cari nu ne spun mai nimic asupra intenţiilor autentice ale compozitorului.

De fapt pierderea noastră nu e prea mare, pentrucă toate piesele claveciniştilor francezi nu au în vedere decât planul formal. Forma fiind interesul principal, fantazia executantului nu e pusă la contribuţie. Ceea ce trebuie să avem atunci când cântăm compozitori francezi din sec. al 17-lea şi 18-lea e gust, graţie, manieră, libertate liniştită, calităţi fără de care această muzică îşi pierde orice atracţie.

Claveciniştii scriau lucrări cu subiect mitologic, deoarece la serbările regale legendele antice erau în mare stimă. Găsim bucăţi cu titlul „Conversaţia Muzelor", sau altele cu caracter pur imitativ: Găina, Chemarea păsărilor, Rândunica, etc. Unele din ele pot fi chiar tălmăcite poetic, cum e de exemplu Rândunica de Claude Daquin. Compozitorul oferă clavecinului frumoase arabescuri, (şerpuiri) care ar reprezenta sborul aproape de pământ al rândunicii în luna Septembrie. Tema

de care se serveşte reapare în ton minor, aducând o melancolie, semn al tristeţii plecării în tovărăşia altor rândunici.

Piesele claveciniştilor nu urmăresc alt scop decât să descrie subiectul luat. E o artă obiectivă. Dintre compozitorii moderni francezi, Debussy e cel mai înrudit cu claveciniştii sec. al 17-lea. Şi la Debussy găsim aceeaşi eleganţă, aceeaşi puritate lineară, aceiaşi sobrietate, şi claritate, şi mai ales aceeaşi putere de a descrie.

ROMANTISMUL MUZICAL

Opera lui Beethoven a rezumat două tendinţe: ea a fost o sinteză a tuturor compozitorilor dinaintea lui, şi în acelaşi timp deschide largi perspective în viitor. Un ideal nou îşi ridică stindardul, cu nuanţe de opoziţie faţă de clasicism. Acest curent este romantismul. Această şcoală romantică, manifestată şi în pictură, şi în literatură, luptă contra caracterului universal al artei, dând întâietate individualităţii. Romantismul a îndemnat spre o libertate a gândului şi a sentimentului. In literatură el a început spre anul 1796 prin poeţii germani Tieck şi Novalis. Se reînvie legendele Evului Mediu şi natura lor fantastică. Pentru cei mai mulţi, romantism înseamnă exces de sentimentalism, iar clasicism, ariditate şi academism.

O exactă precizare a romantismului o dă poetul englez Walter Pater când spune că el adaugă o ciudăţenie frumuseţii. Ciudăţenia fiind un efect al imaginaţiei, adică a unei participări personale, am şi căpătat definiţia romantismului.

Scriitorul Stendhal spunea că la vremea lui orice creator a fost romantic, adică el căuta atât cât îi permitea epoca, să apară individual, bine reliefat de ceilalţi artişti. Haendel, Bach au fost destul de personali, deşi stilul lor se încadra timpului, după cum o lucrare romantică când e universal apreciată intră în categoria „clasic".

Incepând însă dela Schubert şi Weber, reprezentanţii „tip" ai romantismului, stilul romantic se diferenţiază hotărît de stilul clasic. Ascultând compozitori romantici, vom fi impresionaţi de libertăţile farmei, de natura captivantă a orchestraţiei, de bogăţia imaginaţiei. Compozitorul clasic priveşte par'că opera mai imparţial, în vreme ce romanticul se lasă furat de frumuseţile sunetului.

In operele clasice apreciem linia pură, în cele romantice sensibilitatea, fiorul de poezie, vibraţia sufletească. Unul din caracterele grupului de compozitori romantici, Weber, Schubert, Schuman, Mendelssohn şi Chopin a fost izbucnirea timpurie a naturii lor muzicale şi scurtimea vieţii lor. Weber moare la 40 de ani, Schubert la 31, Schuman la 46, Mendelssohn la 38, Chopin la 40.

Clasicii compuneau după ani îndelungaţi de învăţătură a technicei. Romanticii scriu cu o rapiditate uimitoare. Mendelssohn compune uvertura la „Visul unei nopţi de vară" la vârsta de 16 ani, iar cele mai expresive bucăţi pentru pian ale lui Robert Schumann sunt scrise înainte ca el să împlinească 30 de ani. Romanticii aveau o mare dragoste pentru literatură, pentru poezie şi roman. Dealtfel chiar compozitorii romantici sunt mai culţi decât compozitorii clasici. Corespondenţa lor stă mărturie. Desigur nu această cultură i-a determinat să compună mai bine, dar fantazia lor nutrită de lectură trebuia să dea roade originale. Unii au definit muzica romantică: o reflectare a poeziei exprimată în termeni muzicali sau după cum a spus mai frumos Fr. Liszt,, „acolo unde se termină cuvântul, începe sunetul".

Chiar instrumentele utilizate de romantici amintesc cuvintele preferate ale poeţilor: cornul. O stare de vis, de viziuni, de evocări confuze, iată lumea sonoră a romanticilor. Lăsând slobodă imaginaţia să vagabondeze, e logic ca strictetea formei

să nu mai fie păstrată. Urmărind să stimuleze imaginaţia, compozitorii romantici caută coloarea sunetului. De aici o atât de deasă întrebuinţare a instrumentelor de suflat. In vreme ce la Beethoven şi la clasici, melodiile sunt cântate de instrumentele înalte din orchestră, la Weber şi Schubert ele sunt enunţate de corn, oboe sau clarinet. O altă predilecţie a romanticilor era modulaţia, cu scopul de a distra urechea, aşa cum se schimbă coloarea unei ape când trec norii peste lumina soarelui. Pe urmă ei dădeau o mare importanţă titlului. Clasicii numeau o bucată: Sonată, Fugă, Preludiu, etc.

Romanticii, legaţi de literatură, căutau titluri pompoase, impresionante. „Visul unei Nopţi de vară", Grota lui Fingal, Bătălia Hunilor de Liszt, (lucrare inspirată de o pictură)).

Frantz Schubert, compozitor vienez, era o fire duioasă, înclinată spre lirism. El compunea după cum îi dictau stările sufleteşti. Liszt îl numea pe Schubert cel mai poetic dintre muzicanţi. Muzica lui de o uşoară sentimentalitate ne farmecă. Era un melodist înăscut, de o fecunditate fără pereche. A încercat să scrie în toate genurile: opere, muzică religioasă, simfonică, lieduri. O grabă, o neglijenţă în revizuirea compoziţiilor, a făcut ca multe dintre ele să fie astăzi ne cântate. Se spune că Schubert se lăuda că poate să pună în muzică şi un program de teatru.

Deviza lui era: „când am terminat o melodie, încep alta". In general lucrările lui sunt lungi din pricina prea deselor repetiţii ale temelor nedesvoltate suficient. Şi Weber este un spirit poetic. Imaginaţia lui se aprindea când se gândea la genuni blestemate, spectre şi farmece. Schubert şi Weber pregătesc mişcarea romantică. Ea e dusă mai departe de Schumann (1810—1856). Literat de frunte, plin de idei, având spirit critic, Schumann îşi înţelege contimporanii şi semnalează pentru întâia oară geniul lui Chopin. Era un vizionar care

sufere de timpuriu influența lui Jean Paul Richter, scriitorul fantast, adorat de romantici. După ce eșuiază în carera de virtuoz al pianului, Schumann se dedică numai compoziției. In lucrările pentru pian și în lieduri, el strălucește printr'o expresivă și literară imaginație, sprijinită pe o știință a compoziției datorită unui studiu aprofundat a lucrărilor lui Bach și Beethoven. Piesele lui pentru pian au titluri descriptive: Piese fantastice, Scene de pădure, Blumenstück etc. Schumann ocolește sentimentalitatea facilă grație rigoarei de construcție. La Schumann nimic nu pare de prisos. Ritmul e de o mare flexibilitate, sincopat, cu accente contrastante, având ca scop ieșirea de sub tutela convențională a măsurilor. In cele 4 simfonii scrise de Schumann, lipsește strălucirea, dar izvorul de poezie e continuu. El pregătește în oarecare măsură școala simfonică modernă. De exemplu, în simfonia a 4-a, el cere ca între părțile care o compun să nu fie nici o pauză. Această topire a unei simfonii într'o singură parte va da tonul artei lui Schoenberg, unde același sistem de muzică neîntreruptă este adoptat într'un cvartet de coarde.

O însemnată valoare o are Schumann ca aducător de varietate în liedul german, cu privire la acompaniament. Pianul capătă o independență de stil care mărește potențialul poetic al melodiei cântate. De multe ori acompaniamentul depășește chiar melodia principală, iluminând cu o singură notă textul poeziei.

Mendelsohn (1809—1847) se apropie de Schumann prin suplețea scriiturii lui, dar diferă prin temperament. Schumann, fire fantastică, îndrăsneață și liberă, reprezenta romantismul în esența lui. Mendelsohn, deși tot un imaginativ, era mai cuminte și mai conservator. Viața de bogăție în care a trăit, educația clasică pe care a primit-o i-au impus o ordine care de multeori seamănă a lipsă de libertate. Succesele mari de care a dispus de

timpuriu, fiind pe placul mulțimii din cea mai fragedă vârstă, nu erau de natură să-l determine spre filosofare, spre adâncire artistică.

Mendelsohn unește cele două porniri, clasice și romantice. Intr'o desăvârșită formă clasică, el toarnă o fantazie vie. Și astăzi Mendelssohn e destul de rău apreciat, deși Wagner îl numise „cel mai mare dintre pictorii peisagiști".

Sentimentul pieselor lui Mendelssohn este bucuria radioasă și mulțumirea duioasă. Dintre lucrările lui, concertul pentru vioară și orchestră se menține și azi în repertoriile celebrităților, iar uvertura la „Visul unei Nopți de vară" e o creație feerică încă nedepășită. Cine cunoaște piesa lui Shakespeare, (ceea ce e foarte recomandabil pentru a înțelege muzica) își dă seama că în această uvertură Meldelssohn a voit să descrie lumea de nimfe, lumea aeriană a nopții, acel imponderabil cântec de basm la lumina lunii, vraja romantică a licăririlor fugitive de vis. Prima temă din uvertură (în tonalitatea mi minor) reprezintă jocul ielelor și al zânelor. De două ori ea e întreruptă de un acord straniu și prelungit, care ne spune par'că să tăcem, ca și cum acțiunea care se desfășură nu se petrece în lumea noastră obișnuită (Spalding). A doua parte în mi major e majestoasă ca un marș zeesc. A doua temă, cantabile, sugerează o melodie de dragoste. In uvertura „Visul unei nopți de vară", temele, acordurile, efectele sugestive ale orchestrei, desvoltările strălucite, toate concurează la creiarea unei atmosfere de mister și poezie nocturnă, de farmece ușoare și naive de poveste, unde gingășia, subtitatea și visul își dau mâna

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Și astăzi, după abolirea interdicțiilor muzicale, numele lui Mendelssohn e abia pronunțat. Acest muzician iubit de generația precedentă a intrat în

rafturi vetuste, de unde nicio mână prietenă nu-l desgroapă. Cele 49 „romanţe fără cuvinte, care aveau un loc de onoare pe clavirele bunicilor noştri, au încetat să mai circule şi să placă. Abia „Variaţiile serioase" mai servesc degetelor de pianişti începători ca introducere în repertoriul de concert.

Pe nedrept, Mendelssohn e considerat o etapă scolastică în muzică.

Totuşi, mai mult decât Saint-Saens, autorul „Simfoniei Scoţiane" merită să stea alături de poeţii pianului, de Chopin, Schumann, Fauré şi Debussy. Pentrucă Mendelssohn e întâiul compozitor care scrie pentru pian. El iubeşte acest instrument pentru el însuşi, confiindu-i feerice perioade melodice, şi mai ales scriind în registrul adecvat al instrumentului.

Ilustrul lui părinte, titanul Beethoven, nici nu s'a sinchisit de pian: concepţiile lui tiranice se revarsă în afara cadrelor.

C. Bellaigue în cartea consacrată lui Mendelssohn scrie:

„Il s'en faut de très peu, d'un dégré peut-être de chaleur et de force, d'elevation ou de profondeur, que le musicien de la Symfonie Ecossaise, du Songe d'une Nuit d'Eté, ce chef d'oeuvre, soit l'un des musiciens tout a fait grands".

După cum spune R. Duval în „Muzica romantică germană." Mendelssohn s'a ridicat ca un zeu tânăr pe estrada „Gewandhaus-ului" din Leipzig, în fruntea unei elite entuziaste. După epoca strălucită a lui Beethoven, Weber şi R. Schumann urmează o perioadă de plate imitaţiuni. Cu apariţia lui Mendelssohn, repetând o imagine a pianistului francez Lortat, „o adiere de primăvară suflă peste mugurii uscaţi ai pădurii romantice"

Clasic prin formă, Mendelssohn e un inovator îndrăsneţ. Continuator al lui Sebastian Bach, de care e prins cu puternice rădăcini, el are surâsul lui Mozart şi suflul romantic al lui Weber. Mendelssohn a fost inventatorul acelei lungi melodii

instrumentale, unde acompaniamentul este discret şi impalpabil. De cele mai multe ori, compozitorul se gândeşte în lucrările lui pentru pian la capriciul shekesparian. Un exemplu genial e dat în „Visul unei nopţi de vară", creaţie monumentală negată de Wagner. Richard Wagner a fost adeseaori nedrept cu contimporanii lui. Iată ce spunea dânsul despre „Visul unei nopţi de vară":

— Elfe? Nu. Sunt muşte. Astăzi ştie toată lumea că în acest gen al feeriei fantastice, Mendelssohn a rămas neîntrecut. Nici un alt compozitor nu a desfăşurat o mai mare imaginaţie spirituală, nu a găsit ritmuri mai aeriane, mai fluide. Scherzo-ul de Saint Saens din concertul în sol minor e inspirat din „Scherzo a carpicio" în fa diez minor de Mendelssohn. El purta în suflet sentimentul artei picturale, descriptive, care captivează atât de mult lumea actuală. Să ne amintim câtă putere evocatoare cuprinde „Barcarola veneţiană", piesă foarte rar cântată. După Mendelssohn desigur „Venise la rouge" a fost poetizată şi de alţi muziciani. Dar înaintea lui nimeni nu a scris o melodie mai subtilă, unde chemarea gondolierilor să sune mai tragic şi mai evocator. Gounod şi Fauré compun mai târziu, după apariţia acestei romanţe fără cuvinte (op. 62 No. 2).

Conformată par'că operii lui, viaţa lui Mendelssohn e ca un vis. Copilăria lui se desfăşură într'o grădină mare ca un parc. O casă imensă şi părinţi bogaţi. In această grădină din Berlin, vara, totul se preschimbă în muzică, jocuri, poezie şi reprezentaţii.

Decorul e propice pentru creaţie. In vara anului 1826, Mendelssohn scrie acolo „Visul unei nopţi de vară. „Farmecul serii, înfiorarea nopţii, miile de miresme din aer, crânguri şi flori, îşi găsesc expresia în această operă, entuziastă, delicată şi spirituală", scrie Stoecklin. Mendelssohn compune şi studiază la Universitate, în acelaşi timp, urmând cursurile lui Hegel. La Heidelberg cunoaşte pe Thi-

baud, un profesor de drept care l'a hotărît si pe Schumann să părăsească ştiinţele juridice şi să se dedice muzicii. La 20 de ani, Mendelssohn începe să călătorească. Mai întâi Anglia, apoi Italia şi Franţa. Reîntors în Germania, îşi pune candidatura la Sing-Akademie din Berlin. Cade, în urma unei cabale îndreptate contra lui.

Fire sensibilă, deprins numai cu succesele, Mendelssohn sufere mult. Urăşte Berlinul şi îl părăseşte. Se fixează la Dusseldorf şi în urmă la Leipzig, unde i se oferă conducerea concertelor dela Gewandhaus. Cele mai mari supărări ale compozitorului sunt morţile familiare. După pierderea părinţilor, e profund afectat de moartea surorii lui, Fanny. Durerea îl îmbătrâneşte subit. Nu se consolează şi simte o mare oboseală. Fanny fusese tovarăşa de copilărie a lui Felix, şi înţălegătoarea tuturor gândurilor lui. In 1847 moarte Mendelssohn, marele romantic. La doi ani după dânsul, la Paris se stinge şi Frederic Chopin, iar Schumann părăseşte şi el chinurile lumii în 1854. Schumann a scris în jurnalul său: „Moartea lui Mendelssohn e o pierdere ireparabilă pentru toţi aceia care l'au iubit şi cunoscut, nu numai ca artist, dar şi ca om şi prieten. Cerul l'a luat în floarea vârstei, când încă mai strălucea. E o fericire să mori astfel".

Muzica lui Felix Mendelssohn e de o supremă eleganţă, variată, şi cu aripi la fiecare sunet. E uşoară ca personajul feeric regina Mab, mare cât o agată, şi alergând prin mintea îndrăgostiţilor. La Reine Mab aduce visuri frumoase ca şi lucrările lui Mendelssohn, acest poet al armoniilor intime. Graţios şi melodic, de o simplitate căutată şi azi de contimporani, peisagist, dar abil cunoscător al meseriei componistice, Mendelssohn va rămâne în muzică ca şi copilul fermecat din poveste. El nu luptă cu fraţii lui mai mari. Nu e războinic, el contemplă viaţa prin vitraliile castelului. E un poet.

PROFILURI DE ROMANTICI: SCHUBERT, SCHUMANN, BRAHMS, LISZT

Schubert nu este, după cum s'a crezut şi se mai crede încă, un cântăreţ al dragostei. El e cântăreţul prieteniei. Avea o faţă mare de om fericit, şi nişte ochelari în dosul cărora străluciau doi ochi maliţioşi. Sora lui spunea despre compozitor:

— Nevinovăţia şi liniştea inimei lui nu pot fi descrise.

Schubert iubea pe Mozart şi pe Beethoven. Cea mai mare bucurie a lui era să se aşeze la pian având prieteni în jurul său, cărora să le cânte neîntrerupt, fumând dintr'o lulea de porţelan.

Schubert improviza melodii cari se năşteau dintr'odată sub degetele lui, cu o vervă şi o libertate neîntâlnită decât poate la Mozart sau la Chopin.

Cu Chopin poate fi înrudit prin gustul manifest pentru baladă şi povestire romantică, unde ideile muzicale se desvoltă într'o serie de imagini care descriu o mică dramă interioară. Dar ca un adevărat pictor al sentimentelor, Schubert se releva în lieduri.

Cu toate acestea, povestea dragostei lui nu a fost decât una. O singură copilă l'a interesat în viaţă. A fost Tereza Grob, fata unui comerciant. Idila lor a durat trei ani.

Neavând un mijloc sigur de existenţă, Schubert renunţă la proiectele lui matrimoniale şi se aşterne pe compoziţie. Arta lui Schubert e a unui pictor nebulos de sunete, plină de sentiment, viu colorată, dar căreia îi lipseşte o linie constructivă. El e un fel de Verlaine al muzicii, un boem al cârciumilor vieneze, dar tot odată una dintre cele mai fecunde şi mai limpezi naturi muzicale ale omenirii.

SCHUMANN

După Schubert, locul de onoare în creaţia liedului german îl ocupă Schumann.

Viaţa lui a fost închinată muzicei şi dragostei pentru eleva profesorului său, Clara Wieck, care îi deveni soţie după mulţi ani de lupte şi chinuri. Era un îndrăgostit taciturn. El îi scrie cândva logodnicei. „Să am un pian sub degetele mele şi să te simt lângă mine".

Minat de o boală ascunsă, el simţea cum urcă în el nebunia, întunecându-i sufletul.

Liedurile lui Schumann ne deschid porţile lumii interioare. Sunt strigăte adânci, alteori duioase, timide sau nostalgice, neîncrezătoare în bucuriile iubirii şi în frumuseţea lunii. In ciclul de lieduri „Dragoste de poiet" fraza muzicală se înfăşură împrejurul gândirii ca o liană, devenind un tot de nedeslipit, încât cuvântul nu mai poate fi despărţit de sunet. Intr'o noapte ploioasă şi ceţoasă, după ce Schumann a făcut spiritism cu o masă fără cuie, el pleacă în halat pe stradă, străbătând oraşul Düsseldorf şi se opreşte pe un pod, voind par'că să asculte vocile din apa Rhinului. Se aruncă în apă. Nişte marinari îl scot din valuri. Doi ani, tânjeşte într'o clinică. Numai doi prieteni îi mai rămân credincioşi aplecaţi cu milă şi dragoste peste destrămarea lui sufletească.

E Clara, soţia lui şi compozitorul Iohannes Brahms.

BRAHMS

Brahms e ultimul mare romantic german al secolului al 19-lea. Născut la Hamburg în 1833 el dă concerte de pian la vârsta de 14 ani. La 20 de ani îl cunoaşte pe Schumann care se entuziasmează de talentul lui liberat de formule învechite. Brahms e un simfonist abil. Ceea ce îl lipseşte, e unitatea de concepţie, suflul şi o largă inspiraţie umană, caracteristici ale compozitorilor de geniu. El reprezintă puntea de legătură dintre marii lirici Beethoven şi Wagner şi impresionişti. (Despre impresionism, într'un capitol viitor). Brahms avea un sentiment

adânc al coralului, al vocei omeneşti. Prin aceasta el ne interesează încă, prin acele cântece unde pătrunde strigătul unui romantism în declin.

FRANŢZ LISZT

Marcel Proust spusese cândva cu privire la Liszt: „Liszt, grand genie et l'inventeur de tout ce qui fait la gloire des autres". In adevăr el a reînoit inspiratia melodică şi a creiat o factură armonică nouă, de care a beneficiat şi Wagner. Dar mai ales Liszt a recunoscut şi a ocrotit talentele altora. Iată ce compoziţii s'au bucurat de consacrare graţie ostenelii lui Frantz Liszt la Weimar:

Tannhauser, reprezentat pentru întâia dată în Febr. 1849.

Lohengrin, 28 Aprilie 1850.

A dat strălucire lui Benvenuto Cellini de Berlioz.

A creiat şi a dirijat în concerte:

Egmont de Beethoven.

Missa de Haendel.

L'Enfance du Christ de Berlioz.

Simfonia Fantastica de Berlioz.

Faust de Schumann.

Visul unei nopţi de vară de Mendelssohn

Pentru Wagner, Liszt a fost principalul reconfortant. Cu el împărţea gloria, eşecurile şi banii. Marele pianist maghiar scrie în 1853 lui Wagner: „De-ar trebui ca toată viaţa să nu scriu nimic bun şi frumos, aşi simţi totuşi o bucurie reală şi adâncă apreciind meritele mari şi recunoscute ale altora".

MUZICA DE CAMERĂ

După cum un comesean rafinat simte o mare plăcere luând un dejun frugal unde i se serveşte un număr mic de feluri de mâncare perfecte — scrie Duhamel — tot aşa adevăratul amator de muzică are o predilecţie particulară pentru muzica

de cameră. Intre toate combinaţiile posibile ale unui mic număr de instrumente, cvartetul de coarde are cel mai mare renume. Când un compozitor renunţă la ţesătura complicată a orchestrei, atunci el preferă omogenitatea timbrelor. Totuşi chiar la compozitorii clasici, găsim încercări de a primeni coloarea timbrelor din cvartetul de coarde. Astfel Mozart a scris cvartete splendide, unde o vioară e înlocuită de flaut sau oboi. Deasemenea cunoaştem cu toţii celebrul cvintet de Mozart cu clarinet. Compozitorii moderni au căutat şi ei să varieze componenţa acestui ansamblu de 16 coarde. Se pare însă că nimic nu egalează suava şi armonioasa bogăţie a unirii dintre două viori, o violă şi un violoncel. Cvartetul de coarde reprezintă polifonia prin excelenţă, concertul a patru voci. Când compozitorii vor o voce suplimentară, ei o adaugă. E cazul cvintetului cu două viole de Mozart şi a celui cu două violoncele de Schubert. Cum vocile cvartetului nu sunt numeroase, noi putem să le urmărim întreaga lor evoluţie. Orchestra completă ne dă o imagine a unei societăţi perfecte. Fiecare instrument joacă un rol esenţial chiar atunci când el pare umbrit. Deoarece această societate e numeroasă, ea are nevoie de un şef autoritar.

Cvartetul e o societate mai restrânsă. Nu e o naţiune ca orchestra, ci o familie. Există şi aici un şef, dar cași tatăl unei familii fericite el nu uzează cu severitate de drepturile sale, nu stă pe un piedestal în văzul tuturor, ci e aşezat modest printre ai săi, lucrând alături de ei. El nu'şi exprimă voinţa dictatorial cu bagheta, ci mai simplu, cu o imperceptibilă mişcare de arcuş, cu bărbia sau cu o clipire de pleoapă, de cele mai multe ori printr'o comunicare interioară, manifestare a sufletului. Din cauza acestei structuri intime, a discreţiei, a spontaneităţii armonice, cvartetul ne dă impresia unei ordini superioare, cu atât mai mişcătoare cu

cât ea e creiată de un grup restrâns de instrumente.

LIEDUL

In vreme ce marele simfonist Beethoven scria lucrări gigantice, delicatul Schubert înobila un gen umil, creind capod'opere de aceiaşi valoare cu sonatele şi cvartetele nemuritoare. Liedul este o formă esenţialmente germană. Cuvântul nu poate fi tradus în nici o limbă. Cântec, nu e tălmăcirea exactă a liedului. Cântecul e deobiceiu o bucată plină de voie bună, liedul e de cele mai multeori grav, aducător de sentimente adânci. Lied nu poate fi tradus nici prin melodie, aceasta fiind un gen de compoziţie unde întâietatea o are desfăşurarea fermecătoare a liniei melodice, şi nici decum poemul. In liedul german există o fuziune totală între cântec şi poezie. Verbul poetic nu e numai un vehicul al sunetului, ci o răsfrângere a unei armonii interioare, având acelaşi interes pentru auditor ca şi muzica însăşi. Schumann alegea pentru liedurile lui cei mai mari poeţi ai ţării lui. Liedul are şi el compozitori de sacrificiu, cari au preparat venirea lui Schubert şi Schumann. Astfel în secolul 18 Hiller (1728—1804) ridică liedul dela prestigiu popular la prestigiu cult. Zelter, Eichardt, Gluck şi chiar Beethoven au scris lieduri demne de luat în seamă.

ULTIMELE SONATE ALE LUI BEETHOVEN

Fiind în cursul vederilor lui Berlioz, trebuie să admitem că în scrierea instrumentală a ultimelor sonate pentru pian, Beethoven nu mai punea preţ pe posibilităţile de execuţie şi impunea degetelor voinţa lui neîmblânzită. In sonatele anterioare, până la op. 109., pianiştii erau preocupaţi de caracterul expresiv al bucăţilor, de dramatism şi de anumite exigenţe a coloritului instrumental. In

compoziţiile de plină maturitate, unde gândirea muzicală se leapădă de ornamentaţie, indiferentă de modul fizic al scriiturii, stilul instrumental suferă transformări. Acordurile sunt aşezate mai incomod, partea gravă a pianului sună împreună cu registrul de sus. Degetele cer salturi. Ultimele sonate ale lui Beethoven sunt scrise la masa de lucru. Pentrucă nu mai auzea de multă vreme, el nu mai deschidea pianul ca să mai controleze ceace e comod şi ceace era anormal pentru pianistul executant. Odată un interpret se speriase de dificultăţile technice ale unei lucrări. Beethoven i-a dat răspunsul:

-- „Notele scrise de mine există în instrumentul d-tale? Dacă sunt, fă-le să sune". Odată însă aceste obstacole învinse substanţa expresivă a operii apare. Limbajul muzical beethovenian prinde viaţă. In opera lui Beethoven nu trebuie să căutăm viaţa lui, ci sufletul, oglindirea unei solitare şi încăpăţânate meditaţii, după cum spune Alfred Cortot. Şi totuşi revoluţionara sonată opus 110 (penultima) e scrisă abia după douăzeci şi cinci de ani dela apariţia sonatelor lui Ph. Emmanuel Bach, sonate scrise în stil galant. Sonata op 110 a fost compusă în condiţii materiale mizerabile. Titanul înseamnă în carnetul său la 12 Mai 1819: „Sunt nenorocit şi sărac".

Griji casnice, procesul cu privire la tutela nepotului său Carl, chinurile surzeniei, teama pentru ziua de mâine, o criză puterincă de reumatism şi pe lângă toate şi gălbinarea, erau destule motive ca să-l desespereze pe Beethoven. El se sustrage prin refugiu în compoziţie. Inchidere totală în viaţa interioară. Elevul lui Beethoven, Ries, susţine că sonata op. 110 are un motiv anecdotic. Ea ar fi fost compusă când Beethoven a aflat că a murit un copil al unui vecin de cameră, copil la care Beethoven ţinea mult S'a aşezat imediat la pian şi a compus acel „arioso dolente" din sonată, centrul patetic al piesei, încărcată de suspin

omenesc de durere sfâşietoare. Datorită unui eveniment întâmplător de natură sentimentală, o întreagă dramă morală se amplifică sub pana lui Beethoven, generalizând o emoţie particulară într'o semnificaţie superior generală. Sonata e scrisă într'o formă liberă. Pentru a-i da un program explicativ, ne vom servi de indicaţiile lui Alfred Cortot. In prima parte, moderato affetuoso se evocă emoţia quasi religioasă cu care o mamă fericită contemplă pe fiul ei. Allegro molto, în cei doi timpi precipitaţi aduce un fior de teamă, un presentiment de doliu. Pe urmă arioso dolente se face ecoul unei dureri mortale, şi unde melodia devine suspin şi desesperare. Apoi, ca o ivire a unei umbre compătimitoare, apare o consolatoare temă fugată, emanaţie a subiectului melodic din prima parte, şi care se ridică până la o sonoritate eterată unde voci de dincolo cântă par'că inefabila amărăciune a resemnării. Vincent d'Indy sugerează că în acest final ar fi un efort supraomenesc pentru a alunga durerea.

Totuşi durerea se manifestă din nou cu un accent şi mai dezolant într'o reminiscenţă a acelui arioso dolente. In indicaţia manuscrisului dat elevului său Czerny, Beethoven scrie relativ la acest pasaj: „pierzând puterile şi gemând". La reluarea fugei scrise: „revenind încetul cu încetul la viaţă".

Vedem deci, contrar celor mai sterili esteţi muzicali, că aici nu e numai vorba de muzică pură. Emoţia beethoveniană pe măsură ce se purifică se face mai intensă, capătă un profetic accent exaltat. Aici aflăm triumful voinţei asupra durerii, a credinţei asupra îndoielii, a speranţei asupra desnurajării. E o mare lecţie pe care muzica o dă oamenilor, lecţie a unui geniu îndurerat, dotat cu o înaltă putere morală. Aproape toată lumea ştie că celebrul „Astfel bate destinul la uşă" se raportează la primele măsuri din simfonia cincea. Realitatea e alta. Beethoven ar fi spus aceasta, cu privire la introducerea sonatei lui ultime pentru pian. In

adevăr, soarta pare că ne ameninţă în acest preambul gigantic de sonată, Soartă gata să lupte cu omul. Semnificaţia acestui poem muzical în două cânturi este: luptă şi revoltă. E vechiul principiu de antiteză bethoveniană. A doua parte a sonatei op. 111 ne aduce un contrast, de o exactă identitate cu însăşi viaţa. E un cântec de senină acceptare. o împăcare unde mânia e domolită şi febra spirituală calmată. Prima parte e o luptă contra suferinţei, contra mizeriei, a neînţelegerii, glorificarea rezistenţei omeneşti. Partea doua e apoteoza renunţării. Fiecare variaţie ne va duce într'o lume din ce în ce mai luminoasă, unde duhul se desface de materie. Totul e un praf diafan stelar, claritate a sferelor inaccesibile

SCURTA PRIVIRE ASUPRA CANTECULUI OMENESC

O eră nouă se deschide în sec. al 12-lea, pentru arta cântecului, prin apariţia acelu. discantus. Noutatea discantus-ului constă în căpătarea independenţii vocale. Fiind eliberată, vocea căpătă încetul cu încetul suplete şi rapid tate. In secolul al 15-lea şi al 16-lea executanţii cântau împreună, foarte armonic. Cântăreţii rămâneau anonimi, nu se relevau prin solistică. Operele de atunci erau o înşirare de recitative unde cântecul urma ca o umbră cuvântul, astfel că vocea avea un drum de urcare şi suire redus, deven nd oarecum monotonă la ascultare. Sub influenţa muzicei italiene, cântecul scapă de recitativ şi devine mai flexibil, mai variat. Am vorbit într'un capitol precedent despre cântăreţii numiţi „castraţi", creator i acelui „bel canto". Pentru educaţia unui elev din epoca „bel canto" se cerea:

O oră pe zi cântare de piese grele.
O oră de tril.
O oră pentru pasagii ornamentale.
O oră pentru cadenţe.

După amiază:
Teoria ½ oră.
O oră contrapunct.
O oră literatură.
Restul zilei: exerciţii la clavecin.
Compoziţie de: pslami, motete, cântece, etc.
Ascultare de muzică în bisericile Romei

Cei mai celebri cântăreţi ai lumii au fost: La Grassini, cântăreaţa favorită a lui Napoleon (contralto).

Garcia, Rubini, M-lle Duprez, Galli-Marié, creatoarea rolului „Carmen", Talazac, creatorul lui Des Grieux, Schnorr, Schroeder-Devrient, creatrio wagneriani. Caruso Theodorini, etc.

Vocile sunt de trei feluri: bărbăteşti, femeieşti, şi de copii. Vocile de copii se aseamănă cu cele femeieşti şi prin întindere şi prin timbru.

Vocile bărbăteşti au trei categorii:
Tenorul.
Baritonul.
Basul.

Tenorul e şi el diferit. Există tenorul forte, cu o voce puternică, bun în exprimarea sentimentelor eroice şi violente.

Iată roluri de tenor forte în opere:
In Wilhelm Tell (Arnold).
In Ebreia (Eleazar).

Tenorul prim, are o voce suplă, putând să cânte strălucitor în registrul de sus.

Roluri de tenor prim sunt în:
Faust.
Carmen (Don Jose).
Des Grieux (Manon).
Traviata (Rodolf).
Samson şi Dalila.

Tenor leger. E potrivit pentru roluri lipsite de dramatism, în situaţii plăcute de operă comică.

Tenorul comic e asemănător tenorului leger.

Mai avem tenori cari pot ridica sus de tot vocea, buni pentru roluri religioase. Ei emit sunetul şi

din piept şi din cap. Sunt tenorii hautes-contres. Ei nu mai au curs astăzi.

Baritonii.

Baritonul Dramatic are o voce vibrantă şi rotundă.

Baritonul Martin, mai învăluitor, mai dulce în registrul de sus.

Baritonul, cu voce nobilă, pătrunzătoare.

Başi.

Basul cantabil se pretează păsagiilor repezi.

Basul profund, e puternic, masiv, bun în ansambluri.

Voci femeieşti.

Soprano leger. Agilă, bună pentru game, triluri etc.

Roluri:

Rosina în Bărbierul din Sevilla de Rossini.

Soprano liric. Voce mai puternică, mai expresivă.

Roluri:

Margareta din Faust, M-me Butterfly.

Soprano dramatic. Voce generoasă, energică, pasionată.

Roluri:

Aida, Tosca.

Voci grave.

Mezzo-soprano. E între soprano şi contralto. Convine rolului Carmen.

Dugazon. Voce veselă, maliţioasă, pentru opera comică.

Poartă numele d-nei Dugazon.

Contralto. Sonoritate bărbătească.

Roluri:

Azucena în Trovatore de Verdi.

SIMFONIILE LUI BEETHOVEN

Dansul, această artă înobilată de Grecia antică, a fost persecutat de către biserică. In popor însă el se continuă sub forma de dansuri naţionale,

pentrucă dorul de viaţă dictează corpului mişcări ritmice. Din dansul popular se naşte simfonia clasică; din vigoarea, simplicitatea şi naivitatea lui. Făuritorul simfoniei, Iosef Haydn a fost şi el un fiu al poporului. Simfoniile lui nu sunt altceva decât dansuri armonizate. Succesorul lui Haydn, Mozart nu primeneşte genul. Dacă aduce vreo schimbare simfoniei, e numai cu privire la caracterul cantabil de voce umană pe care îl insuflă instrumentelor (Ed. Schuré) Becthoven readuce simfonia la isvoarele adânci ale poeziei. In simfoniile sale auzim sufletul lumii întregi, dorurile şi strădanile omului, puterile elementare ale Naturii. Totuşi nu dela început Beethoven a fost personal în simfonii. Simfonia 2-a e încă legată de Mozart, de Haydn. Fiind republican şi aprig iubitor de libertate, Beethoven dedică Simfonia 3-a lui Napoleon. Când află însă că s'a încoronat împărat, şterge şi schimbă dedicaţia. Aici Beethoven s'a despărţit complet de Haydn şi Mozart. El e sincer şi adânc. Utilizează contraste puternice. Desvoltările ascultă de o architectură sonoră revoluţionară. Ea cuprinde:

— Un allegro a cărei temă are un caracter triumfal, dar nu pompos.

Un marş funebru.

Un Scherzo cu un trio de corni.

Un final în formă de variaţiuni.

Simfonia 4-a e compusă într'un moment de tihnă sufletească. In luna Mai a anului 1806 se logodeşte cu Tereza de Brunswick. Sub impresia acestei apropieri liniştite, leul se îmblânzeşte, devine curtenitor. E singurul lui moment de fericire deplină. Nici această idilă nu durează. Beethoven şi Tereza rămân însă credincioşi unul altuia. După zece ani dela logodna lor, compozitorul spunea: Când mă gândesc la ea, inima îmi bate tot atât de tare ca şi în ziua când am văzut-o pentru întâia dată. Cea mai răspândită simfonie e a 5-a, poate din pricina intensului ei dramatism şi a argumen-

tului literar al primei teme, sugerând bătaia destinului la uşa existenţei noastre. Incepe cu un allegro, cu o temă de patru note repetată de două ori, şi care dictează întreaga lui desvoltare. Ii urmează un andante, cu tema expusă la violoncel şi unde coontrabaşii ca o subliniere cântă în pizzicato. Andantele e scris în formă de variaţiuni. Scherzo, partea III-a, are tema expusă de corni. Spre deosebire de trio al vechiului menuet, aici contrabaşii gâfâie ca o făptură în suferinţă, şi se opresc ca să-şi ia noui elanuri. La prima audiţie publicul nu a înţeles inovaţia şi l'a pers flat pe Beethoven. Finalul e o apoteoză a eroului care a luptat cu destinul. In final apar pentru întâia oară în simfonie piccola (flautul mic) contrafagotul şi trei tromboni.

Simfonia 6-a. Pastorala e o suită de scene rustice, fără de nici un caracter imitativ, ci mai mult impresionist. „Mai multă expresie decât pictură" recomandă Beethoven cu privire la Pastorala. Allegro ma non troppo sugerează impresiile resimţite atunci când ajungem la ţară. Andante con moto reprezintă muzical scene pe marginea apei. Vioara II-a viola şi două violoncele în surdină descriu râul în curgerea lui liniştită. Trio e cântat de trei păsări: privighetoarea, vrabia şi cucul. Allegro e un scherzo în trei timpi, voind să zugrăvească o întrunire de ţărani. Se deslănţuie o furtună cu fulgere. Un allegretto, (cântec de păstori) aduce presentimentul unei potoliri, când toată lumea e bucuroasă că a trecut vijelia. Simfonia 7-a în la major a fost numită de Richard Wagner, „Apoteza dansului". A fost cântată pentru întâia oară în 1803 într'un concert de binefacere, organizat de inventatorul metronomului Maelzel.

Beethoven conducea orchestra dar nu mai auzea nimic. Muzicanţii i-au dat însă concursul, cântând din inimă şi impunând simfonia. După o introducere, urmează un allegro vivace,

unde tema e cântată de flaut. Un allegretto sub formă de variaţii, un presto scânteietor şi un allegro final plin de ritmuri, formează simfonia 7-a, una dintre cele mai realizate ale lui Beethoven. Simfonia 9-a e scrisă cu cor. A fost compusă la vârsta de 54 de ani, cu doi ani înaintea morţii. Pe atunci Beethoven citea pe Faust de Goethe şi era preocupat de problemele vieţii. Conceptiv, simfonia 5-a se aseamănă cu simfonia noua, atât numai că în ultima, nu omul luptă cu destinul, ci omenirea întreagă. Să lăsăm cuvântul explicativ asupra simfoniei, lui Richard Wagner:

„Gândirea fundamentală a allegro-ului majestuoso e lupta sufletului contra puterii duşmane care se înterpune între om şi fericirea pământului. E o luptă corp la corp. Rezistenţă, sălbatec efort, fericirea prinsă pentru o clipă şi din nou dispărută. Nou elan, nouă luptă. Muzica e într'o continuă agitaţie. Câteodată ea cade într'o descurajare completă, aproape de desesperare. In partea II-a, ni se deschide în faţă o lume nouă. Suntem antrenaţi într'un torent de beţie, într'un vârtej. Fericirea de altă dată cu surâsul ei dulce a dispărut. Noi căutăm acţiunea şi mişcarea, plăcerea mărginită, satisfăcută de ea însăşi. Să fie aceasta scopul goanei noastre neobosite spre fericire? Privirea noastră se întunecă şi se întoarce dela această scenă, pentru a ne dărui din nou mişcării care ne fugăreşte prin lume. In partea III-a o blândeţe cerească ne potoleşte. Mânia, dorinţa violentă, desesperarea inimii chinute se topesc într'o suavă melancolie. O amintire ne ajunge din urmă, amintirea întâiei fericiri. In partea IV-a trecerea dela adagio la Final e un strigăt sălbatec al pasiunei nesatisfăcute, strigăt care s'ar putea traduce: „Toate acestea nu'mi ajung! Izvoare ale vieţii, unde sunteţi? După acest început violent, muzica lui Beethoven ia o formă mai precisă, mai concludentă. Intervine limbajul omenesc. Când apare recitativul contrabaşilor ni se pare că auzim

pe cineva, vorbind. Trecem de limita muzicei absolute. Recitativul e opus celorlalte instrumente ca o voce. Dar iată că un glas adevărat intervine în tulburarea instrumentelor. Beethoven spune prin această voce: Prieteni, să schimbăm cântecul; să cântăm altele mai dulci şi mai vesele! La aceste cuvinte se face lumină. Sentimentul simfonic izbucneşte într'o gândire triumfală şi imnul bucuriei se aruncă pe valurile armoniei. Cuvântul victorios anunţă fericirea supremă, după atâta sbucium şi suferinţi.

Bucurie, scânteie divină
Fiică a cerului eteric,
Nemuritoare bucurie, ne-apropiem de tine
Cuprinşi de focul tău sacru.

Simţim accente războinice. Ni se pare că o falangă de tineri izbucneşte într'un strigăt. Bătălia începe, angajată între instrumente. Fructul luptei va fi bucuria. O exaltare creşte. O dragoste pentru întreaga omenire pune stăpânire pe noi. După o imensă îmbrăţişare fraternă, ne îndreptăm fruntea spre Creator, a cărui prezenţă o simţim transportaţi de un entuziasm fără margini:

Imbrăţişaţi-vă milioane de făpturi...

In posesiunea familiară a fericirii, regăsim copilăria şi inocenţa inimii. Calmei fericiri îi urmează frenezia. O furtună de voci omeneşti prelungeşte înaripata chemare: O, divină scânteie, o, bucurie, o bucurie!

OPERA ŞI ORIGINILE EI

Opera s'a născut în Italia în cercurile aristocratice din Florenţa şi Lombardia, în secolele al 15-lea şi al 16-lea. Poeţi, muzicanţi colaborează şi scriu tragedii sau pastorale cu cor. La început ele nu sunt decât nişte serbări întretăiate de concerte şi balete. Zeiţe cântau alături de păsări, la octavă. După câte o canzonetta, venea un cor sau un dans maur. In unele Intermezzi ale lui Strozzi, Noaptea, Somnul şi Zorile apar în sunete de orgă, clavecin harpă şi violă (Schuré). La origine opera era compusă din arie, recitativ şi cor. Aria era un cântec popular adus pe scenă. El se tranformă. Din viu şi proaspăt cum era la început, devine monoton. Aria nu putea singură să reprezinte sensul dramatic printr'o repetiţie continuă; drama cere acţiune, iar aria prin natura ei era lirică. Astfel se trecu la un alt exces: la arta vocalizei, lăsându-se acţiunea dramatică să lâncezească. După cum spune Berlioz, cântăreţii ajung să cânte din laringe, aşa cum ai cânta la oboi şi clarinet. Personagiile erau convenţionale, caracterele inexistente, iar gesturile neschimbate. Cum o operă întreagă nu putea fi sprijinită numai pe o singură arie, trebuia găsit ceva care să arate că acţiunea se desfăşoară într'un fel oarecare. Astfel fu găsit recitativul sec, acompaniat de acorduri instrumentale. Corul a fost împrumutat dela Greci, dar interpretat greşit. In tragedia greacă el constituia oglinda acţiunii. Ori în opera convenţională corul nu era decât un ansamblu neutru, demn şi fără nici o legătură cu drama. Corului i se adaugă baletul — pantomimă, de aceiaşi provenienţă italiană. Baletul e introdus în operă la curtea lui Ludovic al 14-lea. Pe atunci avea şi el însemnătatea lui. Baletul de operă actuală, exhibiţionist, e o adevărată plagă a spectacolului. Cei mai mari compozitori au suferit din pricina lui, deoarece directorii de teatru, ţinând seama de publicul viciat, cereau muzicienilor să intercaleze fără sens dansuri în muzică, pentru a căpătă succese de sală. In Wilhelm Tell de Rossini după un splendid cor, ţărănci în rochii de voal horesc în Alpi. Cred că nu există ceva mai neadecvat şi mai ridicol. Născută în Italia, opera se răspândeşte în Franţa. Deşi nu au schimbat nimic vechei naturi dramatice, francezii orchestrează mai îngrijit şi perfecţionează recitativul. Perfecţionarea se datoreşte compozitorilor Lully, Rameau şi Gretry, precursori ai lui Gluck.

OPERA DE ASTAZI

Urmaşii reformatorului Gluck, între care Spontini, autorul „Vestalei", Cherubini, Méhul cel melodic, nu au modificat principiile dramatice stabilite de inovator, ci au lucrat în direcţia desăvârşirii scriiturei simfonice, în detrimentul impresiei scenice. Atunci apare Mozart, care exprimă totul în operă. E un muzician maestru, ştiind să sugereze orice sentiment. In tot secolul al 18-lea, nici un compozitor nu a privit adâncimile sufletului omenesc cu o mai mare pătrundere ca autorul lui Don Juan. Don Juan e o ciudată operă bufă, unde e vorba de lupta unui libertin contra lui Dumnezeu. Don Juan scandalizează pe Beethovenn, care nu i-a iertat niciodată lui Mozart că a scris această operă, unde un desfrânat bravează divinitatea. Dela Mozart torţa operii trece în mâna lui Rossini. Rossini era plin de viaţă şi facilitate. Scria cu o uşurinţă extraordinară. Înţelegând gustul publicului, el dă preferinţă melodiei simple, nelegată de cuvinte şi care se poate uşor ţine minte după spectacol.

In Wilhelm Tell este inspirat, atingând uneori sublimul. Crezul lui Rossini este o indiferenţă totală faţă de combinaţiile dramatice. Nu se gândeşte decât la cântăraţă şi la tenor, cărora vrea să le dea melodie din belşug, arii mari, cavatine şi efecte vocale. In câteva cuvinte, iată ce exprimă muzica unor compozitori, reflectând în acelaşi timp şi caracterul lor:

Beethoven şi Glack: realizarea dramatică a sufletului uman.

Mozart: glasul inimii şi a simţirii directe.

Rossini: bucuria melodică aducătoare de plăcere.

Acestea sunt cele trei tendinţe principale ale operii: seriozitate, naivitate şi frivolitate. Weber reacţionează prin opera „Freischütz", contra lui Rossini. Weber opune meloului monden rossinian,

melodia sănătoasă populară. Până la Richard Wagner compozitorii de operă se sbat între două preocupări. Florentinii Peri, Caccini, francezii Lully şi Rameau, chiar şi Gluck, lasă cu muzica să fie stăpânită de dramă.

Monteverdi şi Weber, ei singuri ţintesc să contopească poemul cu sunetul. Dintre toţi, Richard Wagner, fiind şi poet şi muzicant şi gânditor, a văzut soluţia problemei muzicale dramatice: o îmbinare a tuturor elementelor. Aşa dar opera trebuie să fie un limbaj emotiv, o expresie a sentimentelor, totodată şi logică, şi simbolică şi filosofică. Wagner e un geniu dramatic complet. El uneşte poezia cu muzica, cu mimica şi cu decorurile. Wagner introduce pentru întâia oară în muzica de operă leit-motivul, adică motivul conducător, prin care o stare de sentiment a unui personagiu o recunoaştem ori de câte ori acesta intră în scenă ori se aminteşte de el în desfăşurarea simfonică. Wagner nu urmăreşte efecte vocale. El scrie normal, fără dificultăţi technice. Scoate ornamentaţia italiană afară. Nu se opreşte pe nici o notă. Melodia lui e continuă şi comentează acţiunea. Ca procedeie armonice, Wagner se apropie mult de Bach şi Bethoven în a treia manieră (ultimele sonate p. pian, Simforia 5-a, Missa în re). Datorită faptului că e nevoit să combine mereu leit motivele între ele, compozitorul dă întâietate contrapunctului, ştiinţă unde vocile au o mai mare libertate. Nu putem intra într'o analiză armonică prea specială asupra operii Wagneriane. Deaceea vom trece la caracterele generale ale stitului său. Orchestraţia e colorată. Fiecare instrument e tratat de compozitor cu o măestrie genială. E bine de ştiut că Wagner a scris uverturi la toate operele lu , dar până la Tannhauser. Începând dela Loengrin, el scrie Preludii, înaintea fiecărui act. Excepţie face numai „Maeştrii Cântăreţi". Scopul acestor preludii este de a aduce o linişte sufletească antemergătoare emoţiei, de a recapitula drama, ori de a o anunţa prin motive din actul care

urmează. Dintre toate dramele lui Wagner, Tristan este cea mai bine armonizată cu idealul său creator. Nimic nu se întâmplă în afară. Drama e în sunete. Insăşi poezia devine element muzical. Tristan este drama pasională în esenţa ei. Pasiunea care subjugă totul, şi care nu are decât o singură rezoluţie: moartea. In contrast cu Tristan, stau Maeştri Cântăreţi. Aici cântă bucuria. Maeştrii cântăreţi sunt creatorii de artă mediocră dar tradiţională. In opoziţie cu spiritul mărginit, prost şi gelos a lui Beckmeser, simbolul artei învechite germane, se află Hans Sachs, creator ieşit din popor, care vrea să reîntroneze libertatea genială a artei, împăcând-o cu tradiţia. Intr'o altă operă. Wagner cântă o legendă marină, după o povestire fantezistă a poetului Heine. E vorba de Olandezul rătăcitor, condamnat să umble pe ape până când o femee credincioasă îl va scăpa de blestem. Tannhauser, eroul operii cu acelaşi nume e un minnesänger din secolul 13. Un vechi cântec popular povesteşte că el a fost iubit de Venus în Venusberg.

Cuprins de remuşcări a cerut ertare Sf. Fecioare şi cu sprijinul ei a fost mântuit, mergând în pelerinaj la Roma. Papa îi dăruieşte un toiag uscat spunându-i : când va înflori această bâtă, Dumnezeu te va ierta.

Wagner combină subiectul cu lupta poeţilor din Wartburg. Elisabeth îl salvează pe Tannhauser, care în concursul dintre poeţi cântă un cântec plin de farmec desfrânat, amintire a Venusbergului. Tannhauser şi Vasul-Fantomă au asemănări. Ideia mântuirii domină în amâdouă operele. Lucrarea de căpetenie a lui Richard Wagner e Tetralogia, compusă din Aurul Rhinului, Walkiria, Siegfried şi Amurgul Zeilor. Aceste patru opere, aşa cum cere testamentul muzical al compozitorului, trebuiesc cântate în patru seri la rând.

Tetralogia cuprinde legende nordice. Wotan, geniul luminii vrea puterea şi ştiinţa, în asentimentul Giganţilor. Dar spiritele întunericului, Nibelungii mineză edificiul zeiesc prin Alberik care fură aurul Rhinului.

Poemul e imens, plin de peripeţii şi spaţiul nu ne permite nici măcar să-l rezumăm. Pentru a cunoaşte Tetralogia, în afară de audiţiile integrale ale operelor, Lavignac, Romain Roland, Landormy pot fi de mare utilitate. Aceste cărţi sunt „Voyage à Bayreuth" şi „Musiciens d'Aujourd'hui". In Histoire de la Musique a lui Paul Landormy o explicaţie clară asupra tetralogiei astfel cum e făcută acolo, poate lumina multe umbre şi neînţelesuri înaintea reprezentării muzicale. Dintre urmaşii lui Richard Wagner citâm pe Humperdinck (1854-1894) şi pe Richard Strauss, virtuos al scriiturii orchestrale. In compoziţiile sale încearcă toate sentimentele şi ideologiile. E un idealist religios în poemul „Moarte şi Transfiguraţie", sarcastic în „Till Eulenspiegel", voluntar în „Viaţă de Erou", biciuitor în „Zarathustra" şi pasional în „Don Juan".

HECTOR BERLIOZ

Berlioz e unul dintre cei mai contestaţi simfonişti francezi, pentrucă geniul lui nu se înrudeşte cu a niciunui muzicant din trecutul Franţei. E un romantic fantast, şi totuşi arta scriiturii lui e pur clasică. Latin prin descripţie, el este prins de farmecul formelor exterioare. Aşa dar Berlioz se opune idealului de muzică interiorizată, specifică lui Beethoven şi Wagner. Muzina lui Berlioz ne interesează prin desenul limpede al melodiei, mai mult decât prin puterea combinaţiilor armonice şi polifonice. E o muzică simplă, monodică, obiectivă, lipsită de demonstraţie. Saint Saens spunea că trecutul nu există pentru Berlioz. „El nu înţelegea pe maeştrii vechi. Nu cunoştea nici pe Bach". Astfel oratorul „Copilăria lui Christ" e compus fără ca el să fie chinuit de reminiscenţele maeştrilor germani. Avea un suflet dornic

de libertate. Şi muzica o dorea tot aşa. Berlioz spune:

„Sunt pentru muzica liberă. Da, liberă şi mândră, suverană şi cuceritoare, luând tot, asimilând tot, ca să nu mai existe pentru ea nici Alpi, nici Pyrinei".

El protestează contra artei wagneriane care subjugă muzica verbului. El vrea ca şi Mozart, ca poezia să fie „copila ascultătoare a muzicii".

Berlioz avea instinctul muzicii populare, democrate. E muzicianul revoluţiilor. Aduce în teatru tumultul mulţimii (Carnavalul Roman) şi în actul al 2-lea din Benvenuto Cellini el dă tonul masselor populare în teatru, cu 30 de ani înaintea operii Meistersinger! Ca şi Beethoven, Berlioz e supus nenorocirii. Mizeria materială îl pândeşte toată viaţa. E un neînţeles şi un batjocorit de critică. I se spunea domnul Emberlificoz. Multe lucrări îi trec prin minte, dar e nevoit din pricina sărăciei să renunţe la ele. In memoriile lui, nedureroasă, egală în tragism cu testamentul din Heiligenstadt a nefericitului geniu din Bon. In cartea lui Romain Roland „Musiciens d'aujourd'hui" găsim reproduse aceste rânduri mişcătoare şi dureroase: „Dacă aş începe acum această bucată, aş scrie toată simfonia. Ea ar fi consumată. Ar trece 3 sau 4 luni. N'aş mai scrie foiletoane la ziar, şi nu aş mai câştiga nimic. Şi pe urmă când o voiu termina nu aş putea rezista ispitei de a o copia (ar fi 1000 sau 1200 franci cheltuială). Aş da un concert al cărui reţetă va acoperi abia jumătate din cheltuieli. Aş pierde şi cea ce nu am. Mi-ar lipsi cea ce îmi trebuie pentru a îngriji pe sărmana bolnavă, nu aş avea nici cu ce face faţă cheltuielilor personale, nici cu ce să plătesc pensiunea fiului meu la marină, unde trebuie să intre curând. Aceste idei mă înfiorară şi aruncai pana spunând: Până mâini, ei ce, am să uit simfonia. In noaptea următoare auzi clar allegro-ul. Mi se părea că-l văd scris. Eram plin de o agitaţie febrilă, cântam tema, eram să mă ridic...

Dar gândurile din ajun mă reţinură. Mă împotrivii ispitei, mă cramponai de speranţa de a uita. Insfârşit, adormii, şi a doua zi la deşteptare, orice amintire dispăruse în adevăr pentru totdeauna".

Berlioz este creatorul muzicei descriptive. „Simfonia fantastică" inspiră şi arată drumul artei noui lui Fr. Liszt, drumul poemului simfonic, unde acţiunea muzicală este călăuzită de un subiect fix, de un program literar. Este aşa zisa simfonie programatică, gen cultivat cu predilecţie de muzicianii actuali. Simfonia Fantastică a fost scrisă de Berlioz la vârsta de 27 ani, pe atunci când compozitorul era îndrăgostit de o actriţă care îi devine mai târziu soţie. Simfonia cuprinde cinci părţi. Partea întâia e o nebuloasă de reverii şi pasiuni, viziuni duioase, de gelozie şi de spaimă. Simfonia reprezintă scene din viaţa unui artist. Partea I-a începe cu un adagio scurt urmat de un allegro desvoltat. Partea II-a. Scenă la ţară. (Adagio, gânduri de iubire şi nădejdi turburate de negre presentimente). Partea III-a:

Un bal, cu muzică strălucitoare şi antrenantă.

Partea IV-a: Drumul spre eşafod (muzică înspăimântătoare).

Subiectul Simfoniei Fantastice e următorul:

Un muzicant tânăr ia opium într'un acces de desnădejde. Are viziuni şi i se pare că şi-a omorît iubita. E condamnat la moarte şi asistă la propria lui execuţie, înconjurat de soldaţi şi popor.

Prin Berlioz se creiază în Franţa muzica romantică. Ca şi celălalt compozitor romantic german, Mendelssohn, Berlioz e captivat de Shakespeare. El compune o lucrare care nu e nici piesă de concert, nici cantată, ci simfonie cu coruri, fără ajutorul vocei omeneşti. In Romeo şi Julieta, limbajul muzical capătă o inedită expresivitate, prin faptul că s'a eliberat de tâlcul precis al cuvântului. Dar lucrarea capitală lui H. Berlioz este:

DAMNAŢIUNEA LUI FAUST

In anul 1827, anul morţii lui Beethoven, Berlioz e fulgerat de dragoste.

La teatrul Odeon artişti englezi joacă pe Shakespeare în englezeşte. O iubire imensă îl cuprinde pe Berlioz pentru artista Hariett Smithson, pe care o şi cere în căsătorie. Umblă ca înebunit pe străzile Parisului, cuprins de un fel de manie ambulatorie. O altă serie de „fulgere" îl asaltează pe tânărul muzicant francez. Se înfiinţează o societate de concerte unde Berlioz aude pe Beethoven pentru întâia oară. Prin Beethoven, i se pare că a descoperit muzica.

Un alt fulger e traducerea lui Faust de Goethe de către poetul Gerard de Nerval. Intr'o scrisoare, Berlioz mărturiseşte: „Goethe, Shakespeare şi Beethoven sunt confidenţii tăcuţi ai sbucumului meu, explicatorii vieţii mele. In vara anului 1828 obţine „Prix de Rome", pentru compoziţie. In satul său natal e sărbătorit ca un om celebru deja. La vremea culesului viilor se reîntoarce lângă Meylan la nişte rude, la ţară. Aici visează, rătăceşte cu gândul în trecut şi o evocă pe Hariett Smithson. Dar o altă femeie îl subjugă. E chipul Margaretei din Faust, tradus de poetul Nerval. Visul îi aduce melodii pe cari le notează. Intâia melodie e Balada Regelui din Ţhulé. Balada e centrul împrejurul căruia se grupează toate scenele din Faust scrise de Berlioz, cele opt scene pentru voce şi orchestră.

ALŢI COMPOZITORI DE OPERA

Giuseppe Verdi, născut în 1813 a arătat de mic dispoziţii strălucite muzicale. La 26 de ani obţine un succes mare cu prima lui operă „Oberto". Consacrarea lui Verdi se datoreşte operii „Nabucodonosor". Cariera lui neîntrecută începe cu Rigoletto, Ţrovatore şi Traviata. Devine popular.

Dorind să câştige sufragiile tuturor auditorilor. Işi modernizează stilul, luând orchestraţia wagneriană. Stilul lui Verdi este opus lui Rossini. El caută cât mai multe efecte patetice. Are căldură şi sinceritate în melodie. La 80 de ani, Verdi mai are încă puterea de a compune capod'opere. Otello şi Falstaff, opere de finețe şi adâncire psihologică, sunt scrise la această vârstă.

Bellini (1801—1835) e plin de sevă melodică. Temele lui farmecă şi au leganţă. E autorul „Normei" şi a „Somnambulei".

Pentru documentare, citâm, fără însă a-i recomanda: pe Boieldieu, Auber, Herold, Adam, David, Ambroise Thomas, precursor al operei comice Meyerbeer, etc.

Giacomo Puccini şi Pietro Mascagni aduc în operele lor calităţi de brio şi de efect violent. Calitatea emoţiei artistice e îndoielnică dar de un succes totdeauna sigur. Puccini e reprezentantul şcoalei veriste. Principiile acestei şcoale de operă urmăresc uitlizarea mijloacelor directe de sugerare a emoţiei teatrale. Technica e brutală şi lipsită de expresie. Sunt mai mult efecte fizice decât muzicale. Melodia vocală e făcută după cum spune Adolphe Boschot, pentru exhibiţia unui gâtlej, cu note frumoase, cu contraste subite şi cu o declamaţie aproape vorbită. Leit-motivele sunt de o mare sărăcie şi nedesvoltate. Cu vremea, Puccini s'a mai modernizat. In „Copila din Farwest" compozitorul a luat procedeie dela Ruşi, iar în Turandot cultivă disonanţa.

ASUPRA INTERPRETARII OPERII „CARMEN" DE BIZET

Pentru cine cântă rolul lui Carmen sau al lui Don Jose, i-am recomanda o bună studiere a partiturii în locul căutării de culoare locală spaniolă. In operă nu e vorba de Carmen al lui Prosper Merimée, ci de Carmen aşa cum au văzut-o făuritorii

textului literar, Meilhac şi Halévy. Carmen de Merimée e rea şi aducătoare de nenoroc. Carmen de Bizet e cochetă, sensuală şi inconştientă de farmecul ei. Am putea spune că ea nu e responsabilă de răul care i-l face lui Don José. Faptul că Bizet a scris rolul pentru soprano, dar prima interpretă fiind mezzosoprană, (d-na Galli-Marié) a preschimbat rolul din frivol în fatal.

Notelor de jos s'ar cere o colorație mai caldă, pentru ca această ţigancă să nu capete un aspect solemn şi tragic. Carmen nu este deci o femeie fatală. E mai degrabă o cochetă. Nu are nici un pic de răutate. Cine cade în păcatul acesta la interpretare, comite aceeaşi greşală ca şi acela care interpretează rolul Salomeii lui Richard Strauss. Când Salomeia lui Strauss intră în scenă ea e înspăimântătoare. Carmen nu trebuie să facă acelaşi lucru. Când în actul I lumea se îngrămădeşte împrejurul ei şi o întreabă: Spune-ne Carmen, spune-ne când ne vei iubi, ea nu trebuie să răspundă cu mâna în şold şi dispreţuitor: „Când vă voiu iubi, nu o ştiu". Ea trebuie să spună cu indicaţia lui Bizet: „gaiement" aşa cum e în textul original:

Quand je vous aimerai, ma foi je n'en sais rien,
Peut-être jamais, peut-être demain,
Mais pas aujoud'hui, c'est certain!

„Habanera" se cere cântată ca un cântec popular. Ori în general, interpretele lui Carmen îl cântă aruncând lui Don José priviri cu subînţelesuri, făcând o dramă întreagă dintr'un cântec simplu. Deasemenea intrarea Mihaelei se transformă într'o intrare aducătoare de plictiseală. Nu văd de ce rolul acestei confidente e atât de vitregit. Mihaela e o fată fermecătoare ca şi dona Elvira din Don Juan de Mozart.

UN ROMANŢIC NORDIC: EDUARD GRIEG

Eduard Grieg (1843—1907) compozitor scandinav, are meritul de a fi cultivat în ţara lui un edelweis norvegian cu miros de ierbar astăzi, dar aducător de duioşie atunci când deschidem caetele compoziţiilor lui.

Toată opera lui Grieg e pornită din dragoste pentru folklor, care în Norvegia e de o mare abundenţă. Un culegător de melodii, Ludwig Mathias, a strâns cinci sute dansuri şi cântece populare norvegiene, dintre care unele sunt de pe vremea Wikingilor. Prin adaptarea temelor şi a ritmurilor populare în forme apusene, Grieg a creiat o muzică naţională, armonizând cântecele rustice. El a ridicat dansul ţărănesc norvegian la un stil muzical elevat, păstrând totodată linia original naivă a melodiei în prospeţimea ei iniţială. Sunt acele dansuri norvegiene numite Slätter, cari s'au bucurat din partea lui Grieg de o armonizare specială.

Multe din dansurile ţărăneşti sunt martore ale evenimentelor săteşti. Astfel prin colibele ţăranilor se joacă un fel de bourrée nordică numită halling.

Halling e un dans cu salturi suple, care cere o mare adresă. Culmea artei pentru un dansator norvegian e să atingă tavanul cu picioarele. Desigur că fata blondă şi sănătoasă rămâne în admiraţia unui asemenea partener prodigios. In celebrul lui concert pentru pian, Grieg tratează teme populare. Succesul concertului în la minor de Grieg se datoreşte faptului că lumea era saturată la începutul secolului nostru de lucrări neoclasice. Muzica lui Grieg, plină de sevă, de o mare originalitate poetică, venind din ţara lui Ibsen, cucereşte pe toţi melomanii. Să ne amintim că acest concert se cântă întâia oară atunci când în teatru se juca Rata Sălbatecă, Nora, adică în epoca de

succes a artei norvegiene. Andantele concertului nu cuprinde teme populare, totuşi îi recunoaştem caracterul nordic. Sonorităţile voalate ale cvartetului de coarde în surdină, un cor sunând în depărtare, ne dă a înţelege că suntem în păduri adânci de brazi cu legende. Pianul ridică un cântec de pasăre de fiord. E pace, pădure şi oglindire în ape.

SONATA ROMANTICA A LUI CHOPIN

Sonata, cuvânt derivat dela italianul „suonare" înseamnă a suna, în opoziţie cu cantata care vine dela a cânta (cantare). Compozitorii considerau în trecut sonata ca o succesiune de mişcări variate, imitând dansurile vechei suite clasice instrumentale. Sonata era la început o reunire de 5 piese unite superficial prin tonalitate. Totuşi cu vremea, se stabili o ordine. După o parte lentă urmă una repede. Cu Ph. Emmanuel Bach şi cu succesorii lui, Haydn şi Mozart, vechea formă primeşte încă o temă care permite ca mişcarea I-a să fie desvoltată. Venirea lui Beethoven e de o însemnătate importantă pentru sonată El individualizează caracterul celor două teme. Una dintre teme va sugera ideia de voinţă, de virilitate (temă masculină) şi alta sentimentul de rugăciune, de duioşie (tema femenină). In sonata beethoveniană e un conflict dramatic între teme. Nici Schubert, nici Weber şi nici Schumann nu urmează calea deschisă de Beethoven. Sonatele acestora urmăresc unele efecte instrumentale, respectând tradiţia bătrână. Odată cu Chopin apare în sonata pentru pian emoţia personală. Chopin închide în sonate, reveriile şi exaltările, obsesiile şi tristeţile lui. Intâia lui sonată, numită de Alfred Cortot „poemul Morţii" cuprinde:

O mişcare primă: luptă tragică, strigăte de revoltă contra Destinului. Ritmul palpită. E ca un ral de agonie. O linie melodică pare că readuce amintiri şi regrete trecute.

Scherzo (partea II-a). După Alfred Cortot, se sugerează aici un dans de Menade, unde un intermezzo aduce viziunea melancolică a ţărmurilor din ţara uitării şi a morţii.

Marşul funebru e plin de suspinele şi glasurile durerii a tuturor oamenilor.

Finalul: un vânt suflând printre morminte.

Sonata II-a, scrisă în 1844, nu atât de legată şi de patetică aşa cum e sonata I-a, e totuşi mai încărcată de emoţie muzicală.

Allegro-ul I are două teme: una plină de trufie, căreia îi răspunde o altă temă lirică.

Scherzo: murmur a două voci iubite.

Largo: o nocturnă cu sentiment oscilant între regret şi speranţă.

Finalul: o cavalcadă epică, de cavaleri spre victorie.

DESPRE TRANSCRIPŢIUNI (LISZT)

Considerând opera lui Liszt, vedem că cea mai mare parte e consacrată transcripţiunilor, adică a adaptării la pian a lucrărilor de orchestră sau voce, sau pian ale altor compozitori. Explicaţia e următoarea: fiind un pianist de geniu el dorea să cânte la pian simfonii de Beethoven, cântece de Schubert, opere de Bach, capricii de Paganini. El transcria din pură plăcere altruistă. Executând muzica transcrisă, el o făcea populară. Liszt avea desigur şi convingerea că această muzică îi va supravieţui. Sacrificiu prin care aflăm cât de nobil îi era sufletul. Există un curent de păreri care nu aprobă transcripţiunile, pentru motivul că o operă muzicală trebuie cântată pe instrumentul pentru care a fost compusă. Teza nu stă în picioare. In cazul acesta n'am avea dreptul să ascultăm lucrări de Scarlatti, Haendel sau Bach, pentrucă ei au scris pentru clavecin, nu pentru pian. O transcripţiune care nu respectă textul şi inspiraţia au-

torului e rea şi discreditează genul. Prin Liszt am aflat ce minuni cuprinde muzica lui Bach. E deajuns să cităm Fantasia şi fuga în sol minor. Liedurile lui Schubert, Campanella de Paganin, sunt pagini nemuritoare demne să figureze în repertoriul tuturor pianiştilor.

CESAR FRANK (1822—1890)

Acest compozitor francez de origine belgiană era un compozitor mediocru până la vârsta de 50 de ani, când începe să scrie una după alta, capo-d'opere muzicale. Stilul său e hotărît de funcţia de organist pe care a ocupat-o. Acolo, izolat de oameni, alături de armonia pură, de Divinitate, la biserica S-te Clotilde din Paris, el se desparte de preocupările de succes, de tot cea ce e lumesc, şi se îndreaptă spre cel mai senin şi mai inspirat dintre compozitori: spre I. S. Bach. Desigur că nu e înţeles. Oratoriile lui sunt criticate. Simfonia în re minor miră pe muzicanţi. Abia în anul morţii sale, Cezar Frank are un succes de sală. In 1890 i se cântă „Cvartetul" la Société Nationale des Concerts.

Publicul se ridică în picioare aplaudând entuziasmat pe compozitor. Franck spune: „Iată că publicul începe să mă înţeleagă".

Moartea lui a trecut ca un fapt divers. Abia după 14 ani, au început discuţiile ca să i se ridice un monument. Franck şi-a găsit singur stilul de compoziţie. A fost plin de griji materiale şi de duşmani. Era negat, contestat.. Ca şi marele Sebastian Bach a dus o viaţă retrasă, mulţumit cu ce are, şi lucrând pentru bucuria de a lucra. Compoziţia lui se caracterizează prin lipsa de convenţional.

Frazele lui nu mai au opt măsuri. Ele sunt lungi. Un elev al lui Cesar Franck se lăuda că o frază dintr'o sonată a sa are 27 măsuri.

Operele lui Franck au o formă originală. Temele

circulă prin lucrări, ca un ciment printre cărămizi. E acelaşi plan de reveniri a motivelor ca şi la Wagner. E forma ciclică, aplicată de Franck în muzica de cameră şi în piesele simfonice. Profesor eminent, inimă duioasă, bună, de o puritate fără seamăn, Franck a fost şi un profesor valoros care a format o pleiadă de compozitori distinşi. Cităm pe Alexis de Castillon (1838—1873) şi Vincent D'Indy îmbibat de artă germană, dar de inspiraţie autentic latină (în „Simfonia pe un cântec dela munte"). Ernest Chausson (1855—1899) scrie o muzică plină de căldură lirică.

MUZICA UNGARĂ

Pe la jumătatea secolului al 16-lea, cunoaştem un compozitor cu numele de Valentin Bakfark. Muzica lui e influenţată de ritmurile luxuriante, şi de ornamentaţia orientală a ţiganilor unguri. Unul dintre cei mai geniali compozitori ai Ungarei a fost Czermak. O iubire nenorocită l'a târît dintr'o glorie de invidiat până la cerşetorie. Cerea pâine din castel în castel. Cântecele poporului ungar sunt adunate pentru întâia dată la începutul secolului al 19-lea de către Adam Paloczi-Horvath. Călugărul Verseghi creiază liedul ungar. Muzicantul de netăgăduită valoare al acestei epoce rămâne Ianoş Bihari, artist instinctiv ca şi Barbu Lăutarul al nostru. Liszt îi aduce mari elogii. Dansurile dansate în Ungaria de clasa mijlocie erau cadrilurile, iar de nobilime ceardaşul. Ceardaş în maghiară înseamnă dansuri de han, de cârciumă. După cum vedem aristocraţia preferă dansuri populare iar poporul dansuri alese. E veşnica lege a contrastelor. Ritmul ceardaşului e viu şi a stârnit interesul celor mai mari maeştri. Pe lângă mişcările cunoscute „alla turca", „alla polacca", apar, grat e lui Haydn, mişcările „alla ongarese".

Beethoven, care a fost de câteva ori în Ungaria, întrebuinţează aceste ritmuri în finalul cvartetu-

lui în do minor. Dar cea mai proeminentă figură a muzicei maghiare e Liszt. Ungur de origine, francez prin educaţie şi prin gust, internaţional ca structură sufletească, creator de muzică germană, Liszt personifică geniul originalităţii, vioiciunei, curajului, generozităţii şi poeziei. A scris 19 rapsodii şi o imensă cantitate de piese pentru pian şi orchestră. In cinstea patriei sale a compus Sf. Elisabeta a Ungariei şi Marşul lui Rakoczy. Bela Bartok şi Zoltan Kodaly au cules cântecele populare ale ţării lor. Acestor melodii arhaice li s'au aplicat o technică modernă şi un gust rafinat, compozitorii obţinând astfel efecte puternice.

DUNĂREA ŞI POPOARELE MUZICALE

Fluviile oglindesc muzica popoarelor. Să urmăm Dunărea dela naşterea ei şi până la sfârşirea în mare, şi vom afla pe ţărmurile variate, aşa cum e şi solul pe care îl străbate, mărturiile unor acte bine diferenţiate.

Prima ţară care o străbate, Germania, e bogată în muzică. In Nordul Franconiei e Turingia cu Weimar şi Eisenach, locul de naştere a lui I. S. Bach. Saxonia e ţara lui Schumann şi Wagner. Singură Bavaria e sterilă. Pe un afluent al Dunării, Salzach, e oraşul Salzburg, de unde a pornit cântecul îngeresc al lui Mozart. Continuând călătoria, ajungem la Viena, punct de întâlnire al artei italiene şi de sfârşit al lumii germane. E punctul de atracţie al tuturor muzicanţilor. Beethoven vine în Viena tocmai din Bonn, dela Rhin, Mozart, din Salzburg. Schumann din Saxa, Wolf, din Syria. Şi pentru Slavi, Viena e ca un macnet. Chopin soseşte din Varşov a ca să-şi facă o carieră de virtuoz. Coborînd fluviul dăm peste Cehoslovacia, ţară de muziciani. Boemia a produs un muzicant renumit, pe Anton Dvorak. Dvorak a fost fiul unui hangiu şi părinţii lui nu aveau o altă ambiţie decât să-l vadă ajuns măcelar. El însă luă

lecţii de vioară cu profesorul dela şcoala din satul lui. Plecă la Praga unde îşi câştigă existenţa cântând într'o orchestră de proastă calitate. La 32 de ani cunoscu dintr'odată succesul, cu ocazia execuţiei unui imn pentru cor şi orchestră. După ce părăsim lumea slavă dăm de Ungaria. Muzica ungară cuprinde melancolia stepelor şi vioiciunea acţiunilor războinice. E urma timpurilor îndepărtate, când Ungurii locuiau în Asia. Acest dualism se manifestă în muzică în frazele plângătoare şi lente urmate de un allegro gioioso. (Horaszti).

Influenţa turcă s'a resimţit şi în Ungaria. Războaiele au contribuit la o creiare de schimburi artistice. Melodia turcească lungă „uzunhava" din Asia Minoră se insinuiază în muzica populară maghiară. Prizonerii turci de război introduc şi instrumente. „Zurna" trece dela turci la unguri. Tot dela ei vine şi ţambalul. In secolul al 15-lea apar în Ungaria Ţiganii cu geniul lor improvizator.

STUDIILE PENTRU PIAN ALE LUI CHOPIN

In cele 2 caiete de studii pentru pian, problemele de technică sunt îmbrăcate în pitoresc şi patetic. Mai complicate, mai acrobatice, studiile de Liszt pot ascunde imperfecţiile technice ale pianistului interpret. In studiile lui Chopin fiecare notă contează. Iată caracterul lor:

Studiul I. Bravură.

Studiul II. Murmurul unei melodii cromatice. Ritm neschimbat.

Studiul pe clapele negre. Joc perlat, vervă şi graţie.

Studiul No. 6. Melancolie nespusă, accente de desesperare. In agenda lui Chopin din anul 1831 găsim aceste cuvinte dureroase, reflectate în studiul 6: „Singur, sunt singur. E imposibil să te simţi mai singur!.."

Studiul 7. Note duble cântând o delicată conturare melodică. E de rezolvat o grea problemă de technică.

Studiul No. 8. Capricios, scânteietor. Abilitate la trecerea degetului mare.

Studiul 9. E o barcarolă animată.

Studiul 10. Hans von Bulow îl consideră ca o culme a virtuozității.

Studiul 11. Sensibil, fantezist, duios. „O ghitară din vis", îl caracterizează Alfred Cortot.

Studiul 12. Revoltă și durere.

Studiile opus 25 :

Studiul 1. O imagine de lumină, un poem al arpegiilor.

Studiul 2. Visul unui copil. Un capriciu melodic.

Studiul 3. Tinerețe, bucurie, sbor matinal, aripi, beție a mișcării.

Studiul 4. Ritm sincopat. Febră arzătoare.

Studiul 5. Opoziții de ton major și minor. Efuziuni lirice.

Studiul 6. Imaginea sugestivă a zurgălăilor de sănii. Cromatismului îi trebuie transparență.

Studiul 7. Nocturnă tristă. Pierdere a tuturor iluziilor.

Studiul 8. Sonorități ușoare. Virtuozitate a dublelor sexte.

Studiul 9. Aripi de fluture.

Studiul 10. Octave furtunoase. Intermezzo melodic.

Studiul 11. Trecerea unui vânt de iarnă. Elocvență dramatică.

Studiul 12. Căderea Varșoviei. Mândrie patriotică și amărăciune.

COMPOZITORI RUȘI

Glinka (1804—1857) deși format în Occident, reușește să creieze o muzică rusă inspirându-se din popor. Cele mai mari succese le obține Glinka prin cele două opere „Viața pentru țar" și Ruslan și Ludmila.

Dargomyzki (1813—1869) autorul „Oaspetelui de Piatră" pregătește drumul școalei naționale de

muzică reprezentată prin grupul celor cinci (Cui, Borodine, Balakirev, Musorgski, Rimsky-Korsakof).

Muzica rusă a provocat în istoria artei universale o revoluție unică. E vorba de revoluția artistică din 1856. Datorită geniului național al grupului „celor cinci", muzica rusă a rupt cu tradiția technicei europene wagneriane, și mai ales cu ceea ce erau intelectual și voit. Compozitorii s'au întors spre popor, spre cântecele de stepă. S'au pus în serviciul inspirației populare. Crezul muzical al epocei 1860 era: „Să aruncăm deoparte convențiile sociale și artistice. Să nu mai căutăm frumusețea exterioară, ci adevărul.

Să întindem mâna poporului eliberat și să învățăm dela el sccpul real al vieții. Așa dar era vorba să se traducă în muzică un spirit democratic, compătimirea pentru popor, d sprețul diletantismului". „După Glinka, apare un desrobitor al muzici rusești : Mili Balakirew (1837-1910). El declară că Rusia cu melosul ei popular și cu temperamentul său emotiv, poate avea o muzică proprie și originală. Grupând cinci muzicanți în jurul lui, Balakirew duce o luptă revoluționară pe terenul artei urmând exemplul altor liberatori: Chopin poetul Poloniei, Liszt, Rapsodul Ungariei și Berlioz inovatorul coloritului instrumental. Balakirew, compozitorul înclinat spre vraja pământului natal, spre un sincer subiectivism romantic, corespundea întregei epoci de frământări spirituale. Un alt cerc de muzicanți mai temperați se grupează împrejurul unui comerciant bogat din Moscova, Mitrofan Petrovici Belaef, un mecenat iubitor de muzică, el însuși un executant amator. Grupul Balakirew era deschizător de drumuri, urmărind creiarea unei școli naționale, în vreme ce gruupl Belaef care cuprindea pe Glazunov, Liadov, Blumenfeld Sokolov, Vitol și alții, dădea o mai mare importanță formației tehnice, meșteșugului de compozitor. Belaef edita pe compozitori și le aranja comertele, îi sus-

ținea material și-i chema la el acasă unde făcea muzică de cameră. Întrunirile în casa Belaef aveau loc în fiecare Vineri seara. Casa era larg deschisă oricui. Nu e de mirare ca acolo să întâlnim nume cari nu fac parte din marea frescă a muzicii. Ședințele din casa Belaef se încheiau târziu noaptea cu banchete copioase unde artiștii se aprop au unul de altul și mai mult, prin căldura paharelor de vin și de șampanie.

PETRE ILICI CEAIKOWSKY

E cel mai celebru dintre compozitorii ruși. La 21 de ani, adică în 1861, Ceaikowsky simte deodată cum cresc în el izvoare de sunete. Părăsește postul oficial din Ministerul Justiției și îndură din dragoste pentru artă. Sub direcția lui Nicolae Rubinstein, el reușì în cinci ani de muncă, să facă progrese miraculoase și să se impună cu o serie de opere dramatice și lucrări simfonice. Veniră ani de intensă activitate.

Compoziția era pentru Ceaikowsky ca bătăile inimii. Dacă se culcă, dacă se plimbă pe câmp ori așteptă un tren, îi umblau melodii prin cap, arii noui, neauzite niciodată. Ceaikowsky revine în scrisorile lui asupra cerinței imperioase de a compune. In afară de muzică nu sunt bun de nimic. Compoziția e pentru mine un fel de spovedanie muzicală.

Trebuie să mă grăbesc, să mă grăbesc. Mi-e teamă că o să mor ducând în mine închisă toată muzica mea. După o căsătorie nenorocită care îi pericliteză sănătatea și-l întristează pentru toată viața, Ceaikowsky capătă un fel de zână, o admiratoare bogată care îi asigură o rentă anuală. Corespondența dintre el și Nadajda Filaretovna e lungă și pasionată. Rezultatul prieteniei lor e sinfonia 4-a. Muzica lui Ceaikowsky este expresia unei sensibilități cuprinse de febră și adânc emoțională. Aceste emoții cresc cu impulsiunea specific slavă. E o exaltare pasionată, dublată de o languroasă melancolie.

Spontancitatea, setea de colorit, sinceritatea, bogăția imaginației, fac din muzica lui Ceaikowsky una dintre cele mai iubite de inimile dornice de poezie și lirism. Dintre compozitorii ruși, Ceaikowsky, melodist prin esență e cel mai apropiat de ritmurile poporului. Alți compozitori ruși între cari se numără și poeticul Scriabin, au fost atrași de misticismul filosofic german și de formele academice occidentale, care au adus o disciplină formală în lucrările marilor simfoniști ruși. Contra misticismului și contra academismului germano-italian luptă artiștii contimporani Prokofiew și Strawinsky. Andre Coeuroy scrie că muzica lui Prokofiew este un serum contra paladismului scriabinesc.

Natura muzicală a lui Serge Prokofiew e plină de surprize și refuză un spirit de sistemă așa cum suntem noi deprinși. Frazele sale muzicale nu mai merg aliniate simetric. Ele rup rândurile, dornice se cânte în libertate. Prokofiew e stăpânit de instinct. In primele sale lucrări instinctul îl mâna ca o putere elementară a naturii. In ultimele lucrări gândirea se cumințește și se fortifică. Fără a fi altceva decât pulsație vie și desfășurare de ritmuri, muzica lui Prokofiew ne farmecă. E o poezie, nu cu oglindiri de ape și jocuri irizate, ci o artă cu refleze de oțel, unde în locul siestelor în grădini de vrajă, vezi mușchii luptătorilor pe ring. Ascultând muzica lui Prokofiew, ne dăm seama de ceea ce înseamnă bucurie, vioiciune nerafinată, sănătoasă, copilărească. E o artă compusă din ritmuri categorice.

Muzica lui Prokofiew e mai simplă și mai directă decât a lui Igor Strawinsky, și nici atât de agitată ca a compozitorului Miaskowsky. Prokofiew

e un instinctiv şi un inspirat. Având o bărbăţie uşor de recunoscut, lipsindu-i farmecul oriental al lui Rimsky Korsakof, muzica acestui compozitor neoclasic e cât se poate de aproape de Occident.

ALEXANDRU GLAZUNOV

A fost un copil precoce. La 14 ani, fiind abia în liceu, e preocupat de compoziţie. Balaef îl recomandă lui Rimsky Korsakof. Partitura pe care Glazunov o arată lui Korsakof, dovedeşte bunele aptitudini muzicale, ale tânărului. Korsakof, în jurnalul său muzical, scrie: „avea ochi frumoşi şi o ureche excelentă. La 16 ani, scrie prima simfonie. Inspiraţia lui Glazunov e vie. Sonoritatea e plină, iar coloritul pieselor sale e specific slav." Unde rămâne un maestru neîntrecut, e în muzica de cameră.

ANALIZA MUZICALA A CUARTETULUI DE COARDE „BELAEF"

Cuartetul Belaef este o lucrare de colaborare a patru muzicanţi ruşi: R. Korsakof, Anatol Liadov, Borodin şi Klazunov.

Curtetul cuprinzând patru părţi, fiecare compozitor a scris aşa dar câte una. Ca un omagiu adus sprijinitorului de artă rusă, Belaef, compozitorii de mai sus au scris un cuartet colectiv pentru coarde. Notele muzicale după notaţia germană se numesc:

A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
la	sib.	do	re	mi	fa	sol	si

Numele „Be la ef" cuprinde trei note: *si bemol, la, şi fa*. E un joc al alegerii temei principale după numele persoanei dedicatare.

In acest fel au mai scris: Schumann, Variaţiile „A. begg", dedicate contesei Abegg (la si bemol sol) şi Liszt, variaţii asupra numelui Bach (şi bemol, la do, si).

Partea I-a a cuartetului Belaef, compusă de Rimsky Korsakof începe cu un „sostenuto assai" cu motivul Be la ef expus de trei ori de violă, după care începe allegroul prin repetarea aceluiaşi motiv într'un forte energic. Partea I-a e simetrică, terminându-se ca la început cu un „sostenuto assai".

Partea II-a, Scherzo: vioiciune şi umor. E scris de A. Liadov. In trio, motivul „Belaef" e tratat liturgic, creind o atmosferă pioasă.

Partea III-a. Seranadă Spaniolă, scrisă de Borodin.

Viola cântă, restul instrumentelor acompaniază ca un murmur de ghitare.

Partea IV-a e compusă de Glazunov. Aici în loc să avem tema cu fa coborîtor, este expusă cu fa suitor, creindu-se un interval de sextă care îndulceşte atmosfera sonoră. După un animato impresionant, finalul se termină cu un molto sostenuto unde revine motivul Belaef.

Ca un adevărat virtuoz al muzicei de cameră, Glazunov, ingenios, mai readuce odată tema în grupul final al acordului de încheiere.

PROGRAMUL SIMFONIEI A IV-a DE CEAIKOWSKY

Intrebat ffind de Nadejda Filaretovna dacă Simfonia IV-a are un program hotărît, Ceaikowsky a răspuns: „Nu, absolut niciunul". Cuvintele nu pot exprima bucuria ivirii unei idei nouă care prinde să ia formă. Totuşi simfonia are un program destul de definit, care poate fi exprimat prin cuvinte. Introducerea este germenul întregei simfonii, ideea de care depinde restul. Este „Destinul" care împiedică realizarea speranţelor şi bucuriilor noastre E inevitabil şi neîmblăzit. Desesperarea creşte. Refugiul e în vis. O faţă omenească, luminoasă, trece şi chiamă pe singuratec. Visul pune stăpânire pe temă. Incepe un allegro. Tristeţea se uită. Dar Soarta ne redeşteaptă la realitate.

Partea II-a a simfoniei expr mă melancolia care te cuprinde seara după lucru, atunci când regreţi trecutul şi tinereţea, când îţi cade cartea din mâini. Totul e departe: dorinţi, sânge fierbinte, încercări dureroase.

Partea III-a. Nu are un sentiment anumit. Tablouri diverse din viaţă. Arabescuri de imagini. Un cântec de stradă se ridică, siluete de oameni stranii şi fantastici, aşa cum întrezărim câteodată între somnolenţă şi trezie. Contururi tulburi, impalpabile, ca la începutul unei beţii...

Partea IV-a. Descrierea unei serbări câmpeneşti. Sentimente simple şi directe, veselii naive. Şi aici, Ceaikowsky recomandă: „Dacă nu găseşti bucuria în tine, caut-o la alţii. Frecventează poporul. Vedeţi-l, el ştie să se abandoneze plăcerii de a trăi".

RECITATIVUL *(Cunoştinţe generale)*

Recitativul e partea cea mai abundentă într'o operă sau cantată. (Cantata înseamnă „ceea ce se cântă", spre deosebire de sonată, care „sună, la instrumente").

Cantatele religioase ale lui Bach sunt cu solişti, cor şi preludii sau părţi intermediare de orchestră. Cantatele pot fi şi profane. Compozitorii din secolul al 18-lea le cultivă cu predilecţie. Recitativul leagă ariile şi scenele, şi arată cum se desfăşură acţiunea. Recitativul vechiu, al lui Lully era adaptat cuvintelor, se apropia de cuvinte. Era mai mult declamaţie decât cântec.

In 1774, se cade în exces. Recitativul cade în extremă. E prea cântat, şi se aseamănă cu o arie. Cuprinde cadenţe şi ornamentaţii cari opresc acţiunea scenică.

REŢETELE MUZICEI DIN SECOLUL AL 18-LEA

Fel de fel de păreri se emiteau acum două secole asupra muzicei. Brijon voia în 1763 ca înaintea unei compoziţii să se scrie subiectul tratat. Executanţii s'ar descurca uşor, iar auditorii ar fi satisfăcuţi. Iată ce ar fi concertul după dânsul: Un dialog între diverşi interlocutori, întâmpinaţi numai de unul singur. Tutti (ansamblul instrumental prin care începe concertul, expune propunerile de discutat în cursul piesei. Contradicţiile cari rezultă formează o luptă între solist şi tutti. Lupta se încheie cu o reuniune de idei şi sentimente.

Simfoniile ar forma nişte mari tablouri, exprimând evenimente frapante (o bătălie, o furtună, un cutremur). In orice bucată a unui concerto trebuie să descrii ceva.

Cu privire la uvertură, vom vedea aici că ideile lui Richard Wagner nu sunt atât de noui cum se crede de obiceiu. In 1763 se afirmă că *uvertura unei opere e o simfonie deosebită de alte genuri. Ea ne introduce în subiect şi se cere să aibă un caracter distinctiv de mândru, noblete etc...*

Nici aplicarea leit motivului nu e pe deantregul datorită de Richard Wagner. El are precursori, cel puţin din punct de vedere teoretic. Rândurile lui Lacepede din 1785 arată precis rolul leit motivu-

lui. „Muzicantul poate aminti în operă bucăţile deja auzite, punând în mijlocul cântecului personagiilor sale, părţile cele mai expresive ale ariei pe care vrea să o amintească, şi al cărui efect vrea să-l readucă. *Dealtfel prin acest mijloc diferitele bucăţi ale operii nu se leagă mai bine?*

Aşa dar tot la francezi găsim întâia tresărire a muzicei ciclice.

In 1771 se spunea că vocea poate să descrie obiectele exterioare şi să imite mişcările şi acţiunile lor. Înşirăm aici o parte din aceste recomandaţii

O fugă: sunete susţinute şi slăbindu-se progresiv, ca şi cum cineva s'ar îndepărta.

Apropierea cuiva: printr'o mişcare contrară fugei.

Violenţa unui torent : succesiunea de sunete tari şi legate.

Un nor: un cântec plimbat pe un fond egal de armonie.

Tunetul: sunete detaşate mergând dela subţire la grav.

Prospeţimea dimineţii: prin delicateţea sunetelor, o armonie simplă.

Răsăritul: murmur de instrumente înalte, ca un cântec de păsări.

Apusul: degradări succesive de sunete şi o slăbire a lor.

Tăcerea nopţii: prin instrumente în surdină.

Am continua dacă nu am crede că s'a înţeles idealul vechilor compozitori: legătură strânsă cu Natura şi arta de a o imita.

CU PRIVIRE LA INSTRUMENTELE DIN SECOLUL AL 18-LEA

Lully (Jean Baptiste) admite pentru întâia oară în muzica de operă şi în muzica bisericească oboiul, trompeta şi timpanele. In vremea lui Lully nu se întrebuinţa contrabasul. Până la începutul secolului al 18-lea, basul era ţinut de viole. Apoi ele

sunt înlocuite de violoncele. Acest bas, fond armonic inerent, era dublat de „un instrument de armonie" (luth, orgă, clavecin).

BAGHETA

Era o bucată de hârtie răsucită. Cu acest sul se dirija orchestra. La Operă dirijorul întrebuinţa însă o bucată de lemn, un baston, deoarece coriştii şi dansatorii trebuiau să audă măsura. Acest sgomot desagreabil era mai puternic decât muzica.

Există un simbolism orchestral. Basul exprimă puterea pământului, fundamentul.

Flautele prin cântece cari urcă şi coboară imită cursul apei şi murmurul ei.

Aerul e reprezentat prin note ţinute.

Viorile prin pasagii strălucitoare reprezentau puterea focului.

In muzica de cameră a compozitorilor vechi nu existau prejudecăţi în privinţa timbrelor instrumentale. Titlurile pieselor din acea vreme sunt edificatoare.

Sonată pentru două flaute sau alte instrumente.

Concert pentru flaut, vioară sau oboe.

In prefaţa „Concertelor Regale" de Couperin citim: Aceste piese convin nu numai la clavecin, dar şi la vioară, la flaut, oboe, la violă şi la fagot.

ASUPRA MUZICEI SPANIOLE MODERNE

Numai acolo unde muzica populară se menţine totdeauna vie, compozitorii îşi pot permite încercări fructuoase de creaţie. E cazul muzicei spaniole. In cârciumile Grenadei şi Sevillei, întâlneşti oameni cari stau unul în faţa altuia fără să-şi vorbească despre grijile zilei. Ei cântă însă, aşa cum se mai cântă în Rusia şi la noi, „făcând din melodie o confidenţă dureroasă prin care sufletele îşi schimbă tainele" (Henry Prunières).

Urmând exemplul compozitorilor ruşi, a grupu-

lui celor cinci, sprijinându-se pe folklor, Felipe Pedrell dă tonul renașterii muzicale iberice. El e însă un simplu deschizător de drumuri.

Isaac Albeniz duce la bun liman tatonările lui Pedrell. dă tonul renașterii muzicale iberice. El e însă un simplu deschizător de drumuri.

Albeniz, după ce a călătorit neîntrerupt 25 de ani, după ce a scris tot felul de bucăți de muzică fără importanță, se așterne serios pe lucru. Părăsește cariera de virtuoz și voiește să facă operă durabilă. Ia lecții cu Vincent D'Indy și Paul Dukas și între 1904 și 1908 realizează o operă monumentală, cele trei caiete „Iberia" imagine sonoră colorată a adevăratei Spanii. Albeniz e un spaniol format la Paris.

Tot de formație pariziană e și compozitorul Granados, autor al unor lucrări de melancolie duioasă și de timidă sensualitate.

Schola Cantorum din Paris a avut ca elevi pe Turina și pe Joaquin Nin ale căror melodii populare sunt armonizate cu mult rafinament.

Autenticul reprezentant muzical al Spaniei moderne este genialul Manuel de Falla. S'a născut la Cadix în anul 1876. Este din generația compozitorului francez Maurice Ravel pe care îl vom cunoaște la capitolul „Impresionismul muzical". Manuel de Falla a fost mai întâi la Madrid elev al lui Felipe Pedrell. In anul 1907 se stabilește la Paris. Leagă o strânsă prietenie cu Debussy și Maurice Ravel. Dela aceasta din urmă ia exemplu spiritul de disciplină necesar unui creator care vrea să înfrunte timpurile. Modul de exprimare al lui De Falla e o nepregetată căutare de devenire. Luptă din răsputeri pentru găsirea unui stil personal și expresiv.

Ca un frontispiciu al eforturilor sale își ia rândurile acestea dintr'o scrisoare a lui Debusy către Robert Godet: Combien il faut, d'abord, trouver, puis retrancher, pour arriver jusqu'à la chair nue de l'émotion".

Falla era o natură arzătoare, fierbând de sevă și imaginație. A trebuit să-și înfrâneze pornirile creatoare, urmărind o perfecțiune formală. Muzica lui se sprijină pe ritmul dansului și pe sonoritatea de ghitară. Avea o figură voluntară, un corp nervos și uscat. A traversat ani de mizerie, fără ca vreun prieten să-l audă plângând. A compus o dramă muzicală „La vita breve" baletul „Tricornul", Nopți în grădinile Spaniei" pentru pian și orchestră, fantazia „Boetica", cântece populare, suite, etc.

ALȚI COMPOZITORI FRANCEZI

In muzica lui Gabriel Fauré găsim o melodie legată de armonie. Una cu alta se desfășoară suplu, evocând peisagii și sentimente. E un modern care are predilecția clasicismului. Discreție, noblețe și senitătate, iată caracterul muzicei lui Fauré. E un maestrul al muzicei de cameră.

Reynaldo Hahn e un melodist mozartian.

Rabaud. Academic, echilibrat, technician al orchestrației. „Procesiunea Nocturnă" l'a făcut popular.

Charpentier, autor al „Luizei" (operă) îmbină lirismul ieftin cu realismul. E un amestec de Wagner cu Massenet.

Paul Dukas. Arhitect sonor, colorist de mare bogăție imaginativă. „Ucenicul Vrăjitor" e poemul simfonic care l'a consacrat.

Emmanuel Chabrier. Prepară venirea lui Debussy. E un compozitor sensibil, plin de farmec și spontaneitate metodică.

DESPRE IMPROVIZAȚIE

Mulți dintre noi am asistat la prodigioasele concerte ale pianistului și compozitorului Const. Silvestri, unde publicul oferea teme artistului și acesta, fără nici o preparație, creia la moment piese de o frumusețe unică. Improviza în fața noastră.

Voiu vorbi aici despre improvizaţie. Pentru a fi un bun improvizator (şi aici ne vom servi de capitolul cu acelaşi nume din cartea lui Lavignac „La musique et les musiciens") se cere o ştiinţă desăvârşită, să fii stăpân pe instrumentul tău şi să ai harul divin al inspiraţiei. Există o technică a improvizaţiei.

Vom rezuma aceste cerinţi:

1) imaginaţie veşnic trează.

2) sânge rece; decizie, îndrăsneală.

3) Un plan întrevăzut intuitiv, într'o clipă, a întregei piese.

4) memoria tuturor temelor cari îl asaltează şi pe care le aplică.

Pentru a putea perfecţiona unele aptitudini de improvizaţie recomandăm:

1) exerciţiu zilnic asupra unei teme.

2) tratarea ei sub diverse forme:

Preludiu,

Arie cu variaţiuni,

Menuet.

3) Autocritica piesei improvizate.

4) frecventarea improvizatorilor şi a slujbei catolice unde organiştii improvizează.

MUZICA ROMÂNESCĂ

După dibuiri, începuturi de influenţă, eşuări şi încercări în toate genurile şi formele muzicale, se poate vorbi astăzi despre o muzică românească şi o şcoală naţională de muzică. Puterea elementară a muzicei noastre e George Enescu, geniu în toate domeniile. O personalitate uriaşă care domină timpurile.

Simfonii de o concepţie înnaltă ca a lui Beethoven rapsodii unde se reflectă poezia plaiurilor noastre de adânc dramatism, muzică de cameră aducătoare de vrajă, în toate aceste creaţii sublime George Enescu mărturiseşte o inspiraţie continuu susţinută şi o măestrie superioară a architecturii sonore.

Alături de el, maestrul Mihail Jora, aduce nota căutărilor moderne de ritm şi armonie, inovaţiuni temerare şi nota unui umor inteligent, dublat de o sevă poetică autohtonă ca în „Privelişti moldoveneşti", ori în baletele strălucitoare „Demoazela Măriuţa" şi „La Piaţa Mare".

Dimitrie Cuclin e un simfonist care urmăreşte spaţiosul sonor, construcţia abstractă. E un virtuoz al formei, neîntrecut la noi. O austeritate apropiată de Cesar Franck, venită desigur prin profesorul său V. D'Indy, îl face mai puţin accesibil marelui public.

Alfred Alessandrescu e un impresionist, un descriptiv. Acteon, poemul simfonic atât de fermecător şi bine construit, rezistă vremii şi onorează pe compozitor.

Dintre compozitorii tineri, C. Silvestri, pianist, dirijor şi compozitor, aduce în direcţia scrisului său muzical ecourile unui avantgardism care azi a devenit clasicism. Compozitorul nu s'a înşelat şi nu ne-a înşelat. Izvor de ritmuri, dinamic, artist conştient şi sigur de technica lui componistică, d. C. Silvestri are în mâini destinul artei noui româneşti, aşa cum Igor Strawinsky l'a avut în Franţa.

Inspirat şi lucrând după legile imuabile ale simfoniei clasice, d. N. Buicliu e autorul „Simfoniei Rustice", lucrare de vastă proporţie, uşor programatică, evocatoare a farmecelor autohtone.

Ion Dumitrescu aduce în suitele lui sugestii câmpeneşti, creind atmosferă şi scriindu-le par'că în loc de cerneală, cu sevă de iarbă şi de pădure.

Gh. Dumitrescu, poet de esenţă, un căutător de miragii sonore, un liric sensibil, reuşeşte prin poemele sale simfonice să ne captiveze.

M. Socor, e un talentat susţinător al atonalismului muzical la noi.

N. Brânzeu, la început influenţat de Faure, a creiat o lucrare dramatică excepţională „Săptămâna Luminată".

Paul Constantinescu, cercetătorul muzicei bizan-

tine, a găsit modalitatea de adaptare a gamelor vechi în muzica noastră. După spirituala comedie „O noapte furtunoasă", „Nunta în Carpaţi" (balet), Oratoriul „Patimile Domnului" de o mare profunzime de sentiment creştin, încununează munca unui artist prob, sincer şi întotdeauna în căutare de noui posibilităţi de creaţie.

Dintre compozitorii tineri, Dinu Bugeanu, Marius Constant, aduc nota unui ideal constructiv de recentă dată, ca şi d-na Hilda Jerea, de un delicat lirism în suita sa pentru coarde şi în concertul pentru pian şi orchestră.

IMPRESIONISMUL MUZICAL

După cum deducem din capitolele precedente, arta clasică e stăpânită de raţiune, romantismul de imaginaţie şi de sentiment.

Impresionismul, estetică artistică a timpurilor noui, se desparte şi de clasicism şi de romantism. Impresioniştii vor să exprime sensaţiile stârnite în sufletul lor de contactul cu lumea înconjurătoare. Iată ce ne mărturiseşte cel mai mare muzician impresionist Claude Debussy: „Cred că până astăzi muzica s'a sprijinit pe un principiu fals. Se face muzică pe hârtie. Se caută idei în noi, atunci când ar trebui să le căutăm împrejurul nostru. Se combină, se construieşte, se imaginează teme cari vor să exprime idei. Ele se desvoltă şi se modifică întâlnindu-se cu alte teme care reprezintă alte idei. Se face metafizică, nu se face muzică. Nu ascultăm destul împrejurul nostru miile de sgomote ale Naturii. Nu pândim prea mult această muzică atât de variată şi oferită cu atâta dărnicie. Ea ne înfăşură, şi noi am trăit în mijlocul ei până astăzi, fără să o observăm".

Şi acum să trecem în revistă muzica franceză. Criticul muzical Roland Manuel ne spune că tipul de muzician francez dela Couperin, la Ravel este a muzicianului de curte. Slujba lui consta în compunerea de povestiri muzicale care să farmece elita iubitoare de plăceri. In loc să fie străbătut de emoţii, le reprezintă. Nu denaturează. Explică limpede, comentează cu farmec.

Această estetică de gust şi ordine e tulburată la sfârşitul secolului trecut de arta profetică şi impulsivă a lui Richard Wagner. Idealismul wagnerian acomodat lirismului marilor forme muzicale (simfonia şi poemul simfonic) găsesc în Cesar Franck un părinte. Arta lui Debussy deschide porţile muzicii. Sfarmă abstracţiunile care ţineau muzica europeană captivă. El readuce Franţa la muzică.

Graţie lui Debussy, Albeniz şi Falla descopăr Spania, Bela Bartok şi Kodaly Spania. Şi Debussy a suferit influenţe.

Cezar Franck, Chabrier, nu sunt străini de formaţia armonică a lui Debussy. Erik Satie pomeneşte despre întâlnirea lui cu autorul operei Pelleas şi Melisanda. „Când m'am întâlnit cu dânsul, la începutul carierei noastre, Debussy era îmbibat de Musorgski şi căuta un drum care nu se lăsa găsit atât de uşor. In această direcţie eu aveam un mare avans asupra lui. Ii explicam lui Debussy nevoia unui francez de a se desprinde din aventura Wagner, care nu răspundea aspiraţiilor noastre naturale".

Expunem aici estetica operei „Pelleas de „Debussy, care este identică cu a lui Satie din „Le Fils des Etoiles". „Când un personagiu intră în scenă, nu trebuie ca orchestra să se strâmbe. Priviţi, copacii decorului se strâmbă? Trebuie să alcătuim un decor muzical, să creiem un climat muzical în care personagiile să se mişte şi să vorbească. Nici cuplete, nici leit-motive. Să ne slujim de o oarecare atmosferă, ca în picturile lui Puvis de Chavannes".

Lucrările lui Satie ne surprind prin vocabularul lor muzical. Titlurile humoristice (piese în formă de pară, Preludes flasques etc.) ignoranţa technică

de care era acuzat, au contribuit ca să fie negat de critica serioasă. „Ca și în artă — ne spune Satie — în materie de bucătărie iubesc simplitatea. Aplaud o friptură bună mai mult decât o bucată de carne ascunsă sub fardurile savante ale unui maestru al sosului. Particularitatea operii lui Satie este justețea proporțiunilor, libertatea fantaziei, imaginea vie și strălucitoare.

Spiritual, plin de gust, Debussy ura cantitatea, gândirea adânc poetică. Armonia lui oglindește și prelungește melodia, ca o reflectare de contururi în apă. Compozitorul cântă apa, inspirându-se din nestabilitatea-i continuă.

Iată titluri cari trădează afinitatea cu fluidul aquatic: Reflets dans l'eau, La Mer, Sirenes, Poissons d'or, etc....

In muzica lui Debussy impresia simțită de compozitor e cuprinsă în primele măsuri ale piesei. Restul e un fel de desvoltare care se desfășură după capriciul compozitorului. Debussy mânuiește disonanța, făcând să țâșnească o mică scânteie din apropierea a două note încărcate cu electricitate contrară, sau a două acorduri conducătoare de fluid tonal diferit. Selecționează fraza și o face să sclipească în mii de fețe. Fuge de emfază și sublim

— „Feriți-vă de temele cari plutesc în cer", avea obiceiul să spună Debussy.

In instrumentație e un reformator, sau mai bine zis un desrobitor. El procedează în acest domeniu transformând complet principiile clasice. Iată modificările aduse de Debussy:

1) Nu mai orchestrează pe grupe.
2) Timbrele se ridică din orchestră.
3) Alămurile (trompeta, cornii) capătă o sonoritate irizată, mișcându-se într'o atmosferă sonoră cețoasă.

4) Adaptează instrumentelor senzațiile pe care vrea să le sugereze, potrivind technica lor cu desfășurarea sonoră.

„SIRENELE" DE DEBUSSY

„Sirenele" fac parte din cele trei Nocturne pentru orchestră, scrise între anii 1897 și 1899. Se aude marea cu freamătul ei continuu. Valurile sunt argintate de lună. Printre talazuri trece un cântec misterios. Sunt vocile sirenelor, urcând și coborînd în leagănul apelor, chemând par'că la festinuri marine de voluptate înșelătoare pe încrezătorii în glasul lor vrăjit și tulburător.

PRELUDII DE DEBUSSY

Caracterul de improvizație a preludiilor, scurtimea lor, oferă compozitorului o formă favorabilă pentru sugerarea senzațiilor subtile și fără un program bine stabilit.

Preludiul „La Cathedrale Engloutie", are ca bază o legendă din Bretania. In unele dimineți, când marea e transparentă, catedrala orașului Ys care a fost îngropată sub valuri, apare din adâncul apelor. Se aud cântările preoților, clopotele și orga. Apoi catedrala fantomă dispare încetul cu încetul și, de departe, mai răsună până la noi, venite prin ceață și ape tulburi, ecourile acelorași cânturi de preoți, clopote și orgă.

„Feu d'artifices", acest preludiu pentru pian, se adresează virtuozității. Ni se descrie serbările populare dela 14 Iulie din Paris, cu focuri bengale și scânteieri feerice. Sori și stele în noapte, rachete, alunecă, rotesc printre pomii parcurilor. Discret, la finele preludiului, apar câteva măsuri din „La Marseillaise", aducătoare de poezie festivă.

Maurice Ravel are în comparație cu Debussy o sensibilitate mai adâncă împăcată cu o rigoare mai clasică. Instrumentația lui e nervoasă, felină, sonoritatea mătăsoasă. Din viață, Ravel ia imagini feerice, mecanice sau de parodie, creind un paradis sonor cu nimfe, păpuși, copii și animale. Are o fantazie ironică. Descrie fenomenele minuscule ale

Naturii. Pătrunde în picătura de apă, se joacă cu gâzele, face coardă de sărit din fire de păianjen. E prietenul zânelor.

Şi Ravel cântă apa. Apa lui Ravel nu e liberă ca în poemul debussyst, ci limitată de forma pietrei, de architectura bazinului unde se sbate şi se urcă.

Purtând în sângele lui basc febra arzătoare, a ţinutului unde s'a născut, amintindu-şi cântecele spaniole din copilărie, Ravel a cântat Spania în Rapsodia Spaniolă pentru orchestră.

COMPOZITORI ACTUALI

In 1919, după războiul trecut, apare un nou lanţ de compozitori în evoluţia muzicei franceze. Imprejurul lui Erik Satie se grupează şase muzicanţi cu temperament deosebit. Ei se conduc după manifestul lui Debussy din 1913, care are de scop: „Să descongestionăm muzica. Să o despodobim. Să ne ferim de a înăbuşi emoţia sub îngrămădire de motive şi teme suprapuse".

In adevăr, după Debussy şi Ravel, se naşte o muzică fără zorzoane şi fără desvoltări. Dispare eleganţa stilului, iar mijloacele muzicale se caută intenţionat a fi sărace.

„Din grupul celor 6" cea mai mare popularitate au cucerit-o Honneger şi Darius Milhaud.

Milhaud uneşte în opera lui pasiunea cu mişcarea. Scrie deodată în mai multe tonalităţi. Nota de melancolie potoleşte de multe ori dinamismul lui intens. Reacţionează contra impresionismului. Profitând de lecţia ritmică a jazzului scrie chiar un tango. Verva lui puternică străbate în „Concertino de primăvară".

Honegger are un accent sănătos în muzică. E plin de bucuria ritmurilor, cochetând cu Jazzul. In „Pacific 231", devine sportiv şi se inspiră dela o locomotivă.

JAZZUL ŞI COMPOZITORII NOUI

Este sigur că dansul şi cântecele negrilor, estetica de music-hall, gustul de percuţiune, umorul timbrelor de orchestră de jazz nu au putut lăsa indiferent pe un compozitor ca Igor Stravinsky, amantul imaginaţiei ritmice. Marele Igor a scris şi el un „Rag-time", formă de dans negru născut pe malurile fluviului Missisip.

Maurice Ravel compune un Blues într'o sonată.

Un exemplu tip al influenţei jazzului asupra muzicei noui îl dă „Rag-time" de Stravinsky pentru 11 instrumente. Aici auzim ritmul pur, dialogul contratimpilor, virtuozitatea rafinată şi simplă.

Dintre cei mai marcanţi compozitori de jazz citäm pe George Gershwin născut la 1898, autor al „Rapsodiei în Albastru" şi al concertului în fa, Irwing Berlin, Abraham, Brown.

La noi în ţară d. Mihail Jora a scris o „rumbă pentru orchestră" şi mi se pare chiar şi d. Const. Silvestri e creatorul unui efectuos „Rag-time".

Impresionismul a deschis drumul, împreună cu dinamismul ritmic al jazzului spre o artă directă, fără preparaţii, artă de boxeur pe ring, de vigoare.

Stravinsky şi Sostacovici. sunt deţinătorii momentani ai atenţiei muzicale universale.

Dimitri Sostacovici cântă dramatic evenimentele tragice ale războiului în simfonii impresionante.

Stravinsky creiază o muzică fără pasiune şi fără cuvinte.

Astfel au evoluat vremurile: Dela cântec monodic la polifonic, la formă fixă clasică, la romantism ce sfarmă tiparele, la impresionism sensibil şi luminos. Astăzi ascultăm în muzică maşinile, uzinele şi motoarele, oamenii simpli. Temperamente noui se ivesc în fiecare an, cari transformă printr'o alchimie misterioasă sgomotele secolului nostru în muzică. Desigur din Franţa, ţara artei construite dar libere, vor veni încă multe surprize

în viitor. Acolo rodesc sensibilităţile. Acolo, discreţia şi bunul gust apără muzica de tendinţe şi de provocări eroice.

ARII CELEBRE DE OPERĂ

Aria lui Orfeu de Gluck. („J'ai perdu mon Eurydice")

Arie din Armida de Gluck (actul II, scena III).

Faust de Gounod: Balada Regelui din Thulé; Aria bijuteriilor (actul III); Serenada lui Mefistofeles.

Tannhauser de Wagner. Romanţa Stelei.

Wagner: Balada Sentei din Vasul Fantomă.

A. Thomas: Mignon: Connais-tu le pays?

Verdi: Celeste Aida, actul I (Radames).

Verdi: Traviata: „Adio del passato".

Bizet: Carmen: Aria floarei; Habanera; Aria Toreadorului.

Tosca de Puccini: E lucevan le stelle.

Weber: Freischutz: Aria Agathei.

Mozart: Flautul Fermecat: Aria Reginei Nopţii.

Massenet: Manon: Duo lui Des Grieux şi Manon (actul I).

Verdi: La Donna e mobile (actul II) din Rigoletto.

Leo Delibes: Lakmé: Aria lui Lakmé din actul I.

LUCRĂRI SIMFONICE DEMNE DE ASCULTARE

Bach: Missa în si minor. Concertele brandemburgiane.

Beethoven: Missa Solemnis; Uvertura Leonora.

Brahms: Simfoniile.

Chausson: Simfonia în si bemol.

Fauré: Recviemul.

Franck: Simfonia în re minor.

Mendelssohn: Simfonia Scoţiană.

Mozart: Toate simfoniile.

Ravel: Rapsodia Spaniolă. Valsul.

St. *Saens:* Simfonia în Do minor.

Schubert: Simfonia neterminată.

Schumann: Toate simfoniile.

Richard Strauss: Toate poemele simfonice.

Strawinsky: Baletul „Petruşca".

Respighi: Pini di Roma, Fontane di Roma.

George Enescu: Simfoniile şi Rapsodiile.

Gustav Mahler: Cântecul Pământului.

O LECŢIE DE INIŢIERE

Iată-ne într'o sală de concert. Pe scenă muzicanţii intră unul câte unul şi se grupează după familiile instrumentelor: în faţă coardele, în spatele lor instrumentele de lemn, apoi alămurile, bateria şi contrabaşii în fund, baza armonică a unei orchestre. Am părăsit ocupaţiile practice ale zilei şi am intrat în sanctuarul de artă, să ne ridicăm sufletul şi să încercăm emoţii superioare.

Prin sală se distribuie programe, unde ni se explică în linii generale piesele care se execută. Deschidem un program, îl răsfoim şi citim. Stilul e limpede. Biografia muzicanţilor, a compozitorilor ne arată chinurile vieţii lor, sursa de inspiraţie. sau succesele în carieră.

Apoi, se vorbeşte despre o simfonie, un poem simfonic sau un concert.

Se cântă simfonia cincea în do minor de Beethoven.

Dornici de informaţie, cetim, în speranţa de a nu mai păţi ca şi la trecutul concert, când nu am înţeles aproape nimic din vârtejul de melodii şi armonii ale simfoniei. In textul programului de sală găsim: *„Simfonia în do minor e una dintre cele mai populare ale titanului. La început apare celebra temă a Destinului, „care bate la uşă", temă care serveşte la construcţia primei părţi, scrisă în forma sonată. Andantele e melancolic ori războinic, scherzo e fantastic, iar finalul izbucneşte triumfal".*

Sunt programe de sală mai încărcate în amănunte, frumos stilizate, cari fac plăcere lectorului. Din nefericire, chiar şi după cetirea acestor detaiate călăuze de audiţie, simfonia 5-a de Beethoven ni se pare tot atât de încâlcită, de confuză şi de nepătruns. Frazele meşteşugite, poezia verbală amănuntele savuroase, nu ajută aproape de loc înţelegerii noastre. Atunci când noi nu facem parte din categoria de imbecili muzicali, faptul devine foarte supărător.

Când se cântă o uvertură, o gavotă, un menuet, un vals, un lied, totul ni se pare clar. Cu simfonia însă, lucrurile se schimbă. Ne concentrăm, punem un deget la frunte, am uitat de toate grijile zilei, dar strădania e de geaba. In urechile noastre sunetele intră rând pe rând, şi nu au altă putere decât să aducă o plăcere vagă, graţie unor consonanţe, ori să ne enerveze datorită unor disonanţe. Ne uităm îngrijoraţi la vecinii noştri de scaun, îi observăm. Nici ei nu par mai fericiţi. Unii cască în mod discret, alţii se foiesc, şoptesc, mişcă picioarele, răsucesc programele, privesc plafonul ori zâmbesc unui cunoscut care împărtăşeşte aceeaşi soartă.

Şi totuşi printre auditori vedem câte o faţă iluminată de o bucurie cerească. Izolaţi de restul ascultătorilor, aceşti protejaţi ai Muzelor sorb sunetele şi le pricep rostul, vorbirea. Ei sunt cei ce se numesc „iniţiaţi".

Cuvântul nu trebuie să ne înspăimânte. Oricine poate deveni dacă vrea, un iniţiat, pentru care muzica „cea mai grea" se simplifică, devine o limbă vie, directă. Dacă literatura de specialitate ajută în bună parte la înlăturarea misterului muzical, iniţierea propriu zisă nu se poate căpăta decât prin voinţa, prin dorinţa de analiză a operelor muzicale. Înţelegând arhitectura ansamblului, splendoarea formei, aşa cum un edificiu desăvârşit îl contempli în totalitate, frumuseţile particulare şi înlănţuirea ornamentelor, succesiunea, legăturile materialului, trebuiesc studiate în mod ştiinţific.

După ce ne-am familiarizat cu armonia, acordurile şi relaţiile dintre ele, după ce ştim ceea ce este o melodie, un ritm, o frază muzicală: după ce ne-am dat seama că scopul muzicei este să ne redeştepte idei şi sentimente prin intermediul sensibilităţii compozitorului, după ce ştim ce este:

1) o orchestră şi rolul instrumentelor,
2) stil clasic şi romantic,
3) forme şi genuri muzicale,
4) construcţia sonatei,

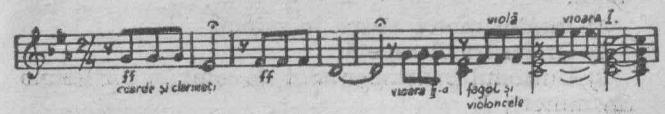
ne putem încumeta să procedăm la o analiză a unei simfonii, disociind-o în elementele ei constitutive, pentru a-i afla resortul tainic care-i dă viaţă şi trăinicie.

Vom încerca aici să facem în linii generale o lecţie de iniţiere, adică de analiză a unei simfonii de Beethoven, a simfoniei a 5-a, a unui concert pentru pian şi orchestră de Beethoven, şi a unui poem simfonic, a Poemului „Acteon" de Alfred Alessandrescu.

Să începem cu Simfonia 5-a de Beethoven. Partitura ne vorbeşte dela sine.

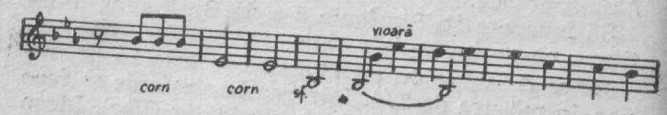
Ea se deschide cu un allegro con brio în do minor, în măsura de 2/4. Intrarea în simfonie se face dintr'odată ca şi în simfonia Eroică (a III-a). Ideea principală a întregei părţi e comprimată în două măsuri, cari apar în cursul allegro-ului sub diferite forme. De altfel toată mişcarea întâia a simfoniei nu face decât să repete această temă caracteristică şi energică, întrebuinţată de Beethoven şi în concertul în sol major pentru pian şi orchestră şi în cvartetul al treilea pentru coarde, în măsura a 78-a.

Iată cum sună tema allegro-ului din simfonia 5-a:



Şi acum să comentăm măsurile scrise mai sus. In măsura 2-a vedem un punct de orgă, adică o oprire. Deoarece expunerea motivului e făcută fără armonie, avem o nesiguranţă în privinţa tonalităţii. In afară de tonalitatea în do minor, ne putem gândi şi la mi bemol major. In măsura a 7-a din expunerea noastră nota *do* (tonica) dată de violoncel şi fagot hotărăşte tonalitatea. Acest fragment specific de patru măsuri e neluat pe urmă de toate instrumentele. Cvartetul de coarde, oboe, clarineţii şi cornii merg în acelaşi mod imitativ în crescendo până la un tutti care aduce o măsură pauză. Acum apare un alt motiv, după ce cornii în fortissimo variază tema principală în mi bemol. Noua temă este cântată de viori, pe urmă de clarinet, flaute şi iar viori.

Tema desvoltată conduce la concluzia primei părţi a allegro-ului care după cum ştim, se repetă. (Prod'homme).



Deoarece spaţiul nu ne îngăduie să insistăm asupra tuturor amănuntelor de dialog instrumental (luarea în mână a partiturii e lucrul cel mai recomandabil) vom proceda la expunerea temelor şi a repartizării lor la instrumente.

DESVOLTAREA

Aici compozitorul îşi pune la contribuţie imaginaţia.

1) Intâiul motiv apare în minor;
2) Orchestra îl repetă;
3) Unisonul instrumentelor de vânt în fortissimo (fa minor);

4) Coardele şi instrumentele de vânt convorbesc într'un descrescendo;
5) Prin modulaţii se ajunge la tonul sol major;
6) Un nou şi scurt dialog între suflători şi coarde;
7) După un fortissimo apare motivul principal inversat;
8) In tăcere, auzim o frază cântată de oboie;
9) Se reia motivul, dela piano la crescendo;
10) Cornul îl expune în do major;
11) Viorile răspund, îl trec la flaut (acelaş motiv principal);
12) Modulează în do minor.

Urmează coda. E o cursă a ritmului, trecut din instrument în instrument. Survine un moment de acalmie, conform contrastelor beethoveniene, când nu glăsuiesc decât cornii, fagoţi şi clarineţii.

Orchestra răspunde din nou printr'o întrebare a suflătorilor şi alămurilor. Răspunsul e dat de viole, violencele şi fagoţi, urmat de viori.

O frază de o mai mică importanţă apare, contrastând cu motivul întâiu.

Motivul întâiu îşi face apariţia la toate instrumentele, susţinute pe acordul lui mi bemol major.

Iarăşi o tăcere

Motivul dela început revine repetat de două ori.

Un ultim fortissimo de 12 măsuri, unind toată orchestra, încheie allegro-ul.

Analiza aceasta detailată am găsit-o în „Simfoniile lui Beethoven" a lui J. G. Prod'homme. După ce cu partitura în mână am identificat toate aceste dialoguri, întrebări şi răspunsuri instrumentale de expoziţii tematice, nu ne rămâne decât să verificăm cu patefonul, la Radio, ori la simfonie, dacă putem urma graiul instrumentelor. După două sau trei urmăriri, vom fi în stare să ne dăm seama când are cuvântul cutare sau cutare instrument, să-i „simţim nevoia" intrării în dialog. Odată căpătând facilitatea de a presimţi intervenţia unui instrument într'un ansamblu, îi vom putea ghici

și intenția lui de a da expresie, adică și rațiunea lui de apariție. Limbajul sonor se va însufleți dintr'odată. Vom distinge valorile, timbrele, nuanțele, armoniile ca niște inflexiuni vocale, ca niște fraze clare. Totul se va limpezi și simfonia va avea un sens precis.

După cum am văzut, frazele allegro-ului simfoniei a 5-a sunt scurte și sunt într'o constantă opoziție de instrumente de suflat și de coarde. Aceasta succesiune de fraze scurte și de acorduri izolate au un scop bine urmărit de compozitor: acela de a sugera dorinți vii, arzătoare.

In aceeași manieră, dornicul de inițiere se va raporta la celelalte părți ale simfoniei a 5-a. Partiturile mici și comode, de buzunar sunt cele mai indicate pentru acest scop:

Acum vom analiza partea I a unuia dintre cele mai frumoase concerte pentru pian de Beethoven. Iarăși, ne vom feri de literatură, de explicația poetică. Sunt atâția autori pentru aceasta...

Concertul în do minor de Beethoven (al treilea, op. 37) este compus din trei părți: un allegro, un largo și un Rondo. In allegro, Beethoven modulează cu prudență. Scopul acestei rezerve în modulație este creiarea unui caracter de majestate, de grandoare. E ca un portic falnic care ni se deschide în față. Fără voie am căzut în păcatul unei imagini. Această vină o vom ispăși-o cu o rigoare analitică în rândurile următoare...

Tonalitățile din această primă parte sunt do major, do minor, mi bemol și sol minor.

Așa dar avem numai tonalități înrudite:

do minor,
do major,
mi relativul major,
sol tonul dominantei (treapta a cincea).

Orchestra expune întâiul motiv într'o frază perfectă de 16 măsuri. După un divertisment (episod) de 33 de măsuri, al doilea motiv în mi bemol major conține 12 măsuri și 8 măsuri. Urmează un alt divertisment de 35 de măsuri și o Coda de 8 măsuri, după care solistul debutează cu afirmarea întâiului motiv de 19 măsuri. Pentru o mai bună înțelegere dăm aici un plan al allegro-ului din concertul în do minor:

Tutti	Intâiul motiv	16 măsuri	Do minor ;
„	Divertisment	33 „	„ „ „ ;
„	Motivul II	12 „	Mi bemol major ;
„	„ II	8 „	do major ;
„	Divertisment	35 „	Do major și do minor ;
„	Coda	8 măsuri	Do minor

I-ul solo	Motivul I	19 măsuri	Do minor ;
	Divertisment	33 măsuri	do minor ;
	Motivul II	16 măsuri	Mi bemol major ;
	Divertisment	19 măsuri	„ „ „
	Coda	28 măsuri	„ „ „

Orchestra	Divertisment 7 măsuri Mi bemol major ; modulații trecătoare la dominantă 16 măsuri sol minor

Al doilea solo	60 de măsuri desvoltare în sol minor ; modulații trecătoare în fa minor re bemol major, do minor ; si bemol minor, și reîntoarcerea în do minor

Orchestra reia motivul I 8 măsuri în do minor.

Al treilea solo	Divertisment 23 măsuri în do major ;
	Al doilea motiv 8 „ „ „ „ ;
	Orchestra 8 măsuri al II-lea motiv do major
	Divertisment 19 măsuri do major ;
	Coda 28 măsuri do major ;
	Orchestra ajunge la dominantă prin 13 măs.: Cadența solistului.

Incheerea finală : 27 măsuri do minor.

Largo, partea II-a a concertului e scris într'un ton ales intenționat îndepărtat de compozitor, pentru a evita monotonia. Tonalitatea largo-ului e mi major.

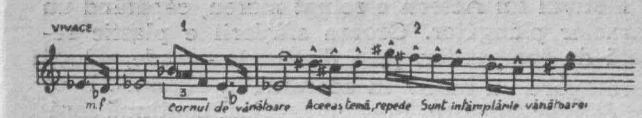
Ritmurile concertului sunt și ele diferite. Allegro e în 4/4, largo în 3/8, Rondoul final în 2/4; varietatea lor întregesc frumusețea.

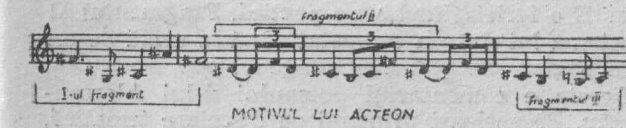
In aceeași modalitate, amatorul de muzică, ajutat de un muzician mai rutinat, va analiza largo-ul și Rondo-ul concertului, urmând să le asculte și să verifice temele găsite.

Dacă în muzică pură simfonică, analizele tematice, schema de motive, nu sunt la început pentru inițiatul nou, prea atractive, în muzica programatică prezența unui subiect precis ușurează și o face imediat plăcută.

Ne-am propus să analizăm poemul simfonic „Acteon" al d-lui Alfred Alessandrescu. Subiectul e legenda vânătorului Acteon care surprinde pe Diana în baie, într'un desiș de pădure. Zeița Diana se rușinează. Aruncând cu apă în Acteon îl prefăce în cerb. Eroul fuge; e zărit de propriii lui câini și sfâșiat. Pădurea mai păstrează ecoul gemetelor lui Acteon. Acesta e subiectul literar.

Să analizăm poemul muzical: Se aude mai întâiu vestea vânătorii. E logic ca ea să fie anunțată de *corn*. O parte lentă, (foarte moderat) descrie liniștea codrilor înainte de ivirea soarelui. Calmul e sfărâmat de începutul vânătoarei, descrisă de aceeași temă a cornului într'o mișcare mai vie. Tema lui Acteon apare, compusă din trei fragmente care vor fi desvoltate în cursul poemului. Motivul lui Acteon e cântat de coarde și tratat simfonic cu o rară măestrie. Vânătoarea se potolește după izbucnirea alămurilor cari în fff cântă motivul lui Acteon. Cornul se pierde în adâncul pădurilor. Dăm aici tema vânătoarei și a lui Acteon:

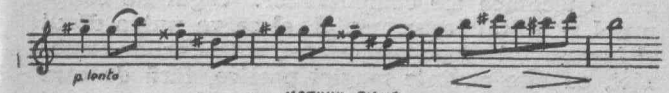




MOTIVUL LUI ACTEON

Urmează descrierea băii Dianei. Sonoritățile vor fi fluide ca apa, la vioară.

Motivul Dainei e plin de voluptate. E cântat de vioară solo:



MOTIVUL DIANEI

Și acest motiv se modifică și se desvoltă.

Acteon se apropie sfios de peștera unde se scaldă zeița. Trompeta în ppp anunță pe Acteon. Motivul revine până când Acteon o surprinde pe Diana.

Strigăte, mirare, mișcare. Motivul Dianei apare furios la viori, până devine triumfător. Diana prefăce pe Acteon în cerb. Goana câinilor contra vânătorului nenorocit e cântată de contrabași și violoncele în trioleți. Ea e o derivată a temei dela început, tema vânătoarei. Astfel lucrarea se leagă ca un edificiu solid.

GOANA CÂINILOR

Motivul lui Acteon e reluat mereu, căpătând un caracter plângător. Groaza sfâşierii e plastic redată de compozitor, prin disonanţe crude, după care apare un motiv în acorduri la alămuri. E ca un corolar funebru. Poemul muzical continuă însă. Pădurea mai păstrează ecoul plânsetelor lui Acteon. E o fericită încheiere poetică. Fragmentul II din tema lui Acteon e repetat până la urmă de un corn englez. Orchestra se stinge în ppp.

Acesta e comentariul poemului d-lui Alessandrescu. Pe aceleaşi principii de disociere tematică, iniţiatul va desface în melodiile lor componente şi alte poeme simfonice. Recomandăm: Till Eulenspiegel de Strauss, Phaeton de Saint Saens, Dansul Macabru de Saint Saens.

Ştiind succesiunea ideilor, conştient de sensul desfăşurat, auditorul nu va mai fi mirat de prefacerile technice ale compoziţiilor. Sigur de conţinutul şi graiul instrumental, el se va putea dărui şi farmecului sonor, atmosferei, splendorilor armoniei, cu alte cuvinte magiei poetice, fără de care muzica ar fi numai un corp fără suflet.

CUPRINSUL:

	Pag.
Despre vibraţie	5
Felul vibraţiilor	6
Sunetul şi ritmul	7
Definiţia muzicii	8
De ce nu pricepem muzica ?	10
Diferiţi auditori	11
Recomandaţii pentru bunii auditori	12
Opera de artă	13
Omofonie şi polifonie	13
Melodie şi armonie	16
Deosebirea dintre armonie şi contrapunct	16
Fuga	17
Muzica şi religia	18
Muzica dealungul secolelor	19
Numele notelor muzicale	22
Fraza muzicală	23
Tonalitate, modulaţie	24
Instrumente muzicale : Orga	25
Caracterele instrumentelor de suflat	26
Combinaţiile grupurilor de instrumente	27
Orchestraţia şi coloritul	27
Rolul instrumentelor în orchestră	28
Cântecele populare	29
Forme muzicale în două părţi şi în trei părţi	32
Suita clasică	33
Ale forme : Rondul şi variaţia	26
Compozitorii şi tonalităţile	38
Sonata	39
Cunoştinţe utile şi recapilulări	41
Stilul instrumental	42

Clasicismul muzical 42
Concertul 44
Muzica şi animalele 44
Clasicismul vienez 47
Inceputurile muzicei dramatice 49
Oratoriul 51
Opera în Franţa 51
Marele clasic L. von Beethoven 52
Concertele lui I. S. Bach 55
Mozart şi muzica feerică 57
Schubert şi Mozart 60
Gluck şi opera franceză 92
Romantismul lui Beethoven 64
Sonata Kreutzer 65
Concertele romantice : Fr. Chopin şi Fr. Liszt . 66
Clavecinistii francezi 68
Romantismul muzical 69
F. Meudelsohn-Bartholdy 73
Profiluri de romantici 77
Muzică de cameră 79
Liedul 81
Ultimele sonate ale lui Beethoven 81
Scurtă privire asupra cântecului omenesc 84
Simfoniile lui Beethovcn 86
Opera şi originele ei 90
Opera de astăzi 92
Hector Berlioz 95
Damnaţiunea lui Faust 98
A.ţi compozitori de operă 98
Asupra interpretării operii Carmen de Bizet . . . 99
Un romantic nordic : E. Grieg 101
Sonata romantică a lui Chopin 102
Despre transcripţiuni 103
Cesar Frank 104
Muzica ungară 105
Dunărea şi popoarele muzicală 106
Studiile pt. pian ale lui Chopin 107
Compozitori ruşi 108
Analiza muzicală a cvartetului de coarde „Belaef“ 112
Programul simfoniei a IV-a de Ceaikowsky . . . 114
Recitativul 114
Reţetele muzicii din sec. 18 115
Cu privire la instrumentele din sec. 18 116
Bacheta 117

Asupra muzicei spaniole moderne 117
Alţi compozitori francezi 119
Despre împrovizaţie 119
Muzica românească 120
Impresionismul muzical 122
Sirenele de Debussy 125
Preludii de Debussy 125
Compozitori actuali 126
Jazzul şi compozitorii noui 127
Arii celebre de operă 128
Lucrări simfonice demne de ascultare 128
O lecţie de iniţiere 129

BIBLIOTECA DE BUZUNAR

Au apărut:

Nr. 1.	MIHAIL SADOVEANU :	Fantazii răsăritene
„ 2.	ARMAND CUVILLIER :	Introducere în Sociologie
„ 3.	WILLI BREDEL :	Reporter special
„ 4.	Ing. DRĂGULĂNESCU :	Formular de matematici şi calcul
„ 5.	„	Carte de cântece
„ 6.	„	1848 (Documente)
„ 7.	S. SAMARIAN :	Cartea jucătorului de şah
„ 8.	BERNARD SHAW :	Discipolul diavolului
„ 9.	ANTON CEHOV :	Ţăranii
„ 10.	A. HILF :	Aplicaţiile radio-electricităţii
„ 11.	GEO BOGZA :	Ţara de piatră
„ 12.	ROMAIN ROLLAND :	Beethoven
„ 13.	KAREL CAPEK :	Schimbul întâi
„ 14.	FRANS MASEREEL :	Calvarul unui om
„ 15.	M. EMINESCU :	Poezii
„ 16.	MARCEL PRENANT :	Darwin
„ 17.	VIRGIL GHEORGHIU :	Iniţiere muzicală
„ 18.	I. IONESCU-DUNĂREANU :	Călăuza munţilor
„ 19.	CLAUDE ROY :	Parisul răsculat
„ 20.	AL. ŞTEFANOPOL :	Regina Balului

Vor apărea:

TUDOR ARGHEZI :	Versuri alese
N. BĂLCESCU :	Scrieri alese
C. HOGAŞ :	Părintele Ghermănuţă
MARCEL OLLIVIER :	Spartacus
JOHN STEINBECK :	Fuga
ROMAIN ROLLAND :	Călătorie în ţara muzicii
CARAGIALE :	Scrisoarea pierdută
C. POENARU şi L. MIRCEV :	Boxul

EDITURA DE

PREŢ

LEI 8.000